

Delli Aspetti de Paesi

**Vecchi e nuovi Media
per l'Immagine del Paesaggio**
Old and New Media
for the Image of the Landscape



Tomo primo

Costruzione, descrizione, identità storica
Construction, Description, Historical Identity

a cura di
Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro



CIRICE

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio

Old and New Media for the Image of the Landscape

TOMO PRIMO

Costruzione, descrizione, identità storica

Construction, Description, Historical Identity

a cura di

Annunziata Berrino e Alfredo Buccaro



CIRICE



e-book edito da

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 1

Direttore

Alfredo BUCCARO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Daniela STROFFOLINO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

Delli Aspetti de Paesi

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape

Tomo I - Costruzione, descrizione, identità storica / Construction, Description, Historical Identity

a cura di Annunziata BERRINO e Alfredo BUCCARO

© 2016 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-00-4

Si ringraziano

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Dipartimento di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione per i Beni Architettonici e del Paesaggio, Institut Universitaire de France, Seconda Università degli Studi di Napoli, Università degli Studi del Molise, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Ist. Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Ist. Tecnologie della Costruzione, Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, Associazione Italiana Ingegneri e Architetti Italiani, Associazione *eikonocity*, Unione Italiana Disegno.

Si ringraziano inoltre Marco de Napoli e Nunzia Iannone.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

Costruzione, descrizione, identità storica Construction, Description, Historical Identity

a cura di / *edited by*
Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro

Introduzione / Introduction

- 23 Storia e *media* dell'iconografia del paesaggio: spunti di riflessione
History and Media of Landscape Iconography: some reflections
Alfredo Buccaro

Parte I / Part 1

La costruzione storica dell'immagine del paesaggio urbano e rurale tra architettura, città e natura **The historical construction of the image of urban and rural landscapes among architecture, city and nature**

- 35 Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento
The landscape as a travel memory. Scandinavian architects and the myth of the Italian landscape in the early twentieth century
Fabio Mangone

Città e paesaggi dell'Antico / Cities and landscapes of the Ancient theme

- 45 Paesaggi dell'Antico in età medievale e moderna: l'exemplum flegreo
Antique landscapes in the Middle and Modern Age: the phlegraeen exemplum
Salvatore Di Liello
- 59 Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare
Signs of ancient Rome for the regime choices in Naples. The archaeological discoveries in the Mostra d'Oltremare
Francesca Capano

Contributi / Papers

- 73 Cuma, polis insulare
Cuma, insular polis
Lilia Pagano
- 83 Attualità dell'antico: una stanza archeologica per lo stretto di Messina
The actuality of the ancient: an archeological room for the strait of Messina
Giovanna Falzone
- 93 Lettura del sistema storico-ambientale della campagna romana: la struttura della forma fisica e il simbolismo interpretativo
Reading historical and environmental systems of the Roman countryside: the structure of the physical shape and the interpretive symbolism
Maria Grazia Cianci, Sara Colaceci

- 103 Il rudere e la città contemporanea. Comprensione, tutela e valorizzazione delle aree archeologiche urbane: il caso romano
The ruin and the contemporary city: understanding, protection and promotion of urban archaeological sites - the case of Rome
Anna Rutiloni
- 117 Archeologia e paesaggio nella Villa del Casale di Piazza Armerina. La costruzione di un'identità territoriale
Archaeology and landscape in the Roman Villa at Casale, near Piazza Armerina, Sicily: the construction of a territorial identity
Maria Rosaria Vitale, Fausto Carmelo Nigrelli, Giulia Di Dio Balsamo
- 127 La formazione dei villaggi rurali in Libia (1933-1940). Aspetti architettonici e urbanistici dei centri urbani fra preesistenze classiche ed orientamenti moderni
The formation of rural villages in Libya (1933-1940): architectural and planning aspects of urban centers, from classic pre-existence to modern guidelines
Marco de Napoli
- 139 Una storia nascosta: il paesaggio di lasos
A hidden history: the landscape of lasos
Lucia Cianciulli, Paola Orlando, Raffaella Pierobon Benoit
- 149 Siracusa nelle descrizioni dei viaggiatori tra il XVIII e il XIX secolo
Syracuse in the descriptions of 18th and 19th century travellers
Giancarlo Germanà Bozza
- 161 I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg (1487)
Mediterranean ports in Konrad Grünenberg's travel's diary (1487)
Danila Jacazzi
- 171 Da Akrágas a Girgenti. Architettura e paesaggio nelle descrizioni e nell'iconografia della "città dei templi" fra Settecento e Ottocento
From Akrágas to Girgenti: architecture and landscape in descriptions and drawings of the "città dei templi" in the 18th and 19th centuries
Maria Sofia Di Fede
- 181 Vetus adversus novum: la antigüedad clásica como piedra angular de la iconografía de las ciudades gallegas
Vetus adversus novum: classical antiquity as an essential element in the iconography of Galician cities
Ana E. Goy Diz
- 191 La tomba di Terone ad Agrigento nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts
The tomb of Theron in Agrigento in the drawings of the students of the École des Beaux-Arts
Giuseppe Antista, Vincenza Garofalo
- 203 Il racconto di Pompei nel 'Monitore'
The Pompeii story in the 'Monitore'
Giovanna Formisano
- 215 La percezione dell'architettura antica di Roma nell'opera italiana di Jean-Baptiste-Camille Corot
The experience of ancient Roman architecture in Jean-Baptiste Camille Corot's Italian works
Anna Ciotta
- 231 La collezione dei disegni romani di James Gibbs: spazialità e temporalità dell'antico nelle rappresentazioni di alcuni artisti del Settecento
James Gibbs' Roman drawing collection: spatiality and temporality of antiquity in illustrations by 18th century artists
Barbara Tetti
- 239 Roma nel diario di viaggio di Alessandro Galilei
Rome in the travel diary of Alessandro Galilei
Rosa Maria Giusto
- 249 José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776). Lo studio dell'antico e la costruzione della Madrid borbonica al tempo di Carlo III: il progetto del paseo del Prado
José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776): the study of the ancient and the development of Bourbon Madrid in the time of Charles III - the design of the Paseo del Prado
Andrea Giovannini
- 259 Vedute e piante come fonte per lo studio della topografia della città antica: il caso di Velletri
Views and plans as a source for the study of urban ancient topography: the case of Velletri
Cristiano Mengarelli

- 269 Il tema dell'antico nell'opera di Alessandro Baratta e la ritrovata Cavalcata del 1632
The theme of the ancient in the work of Alessandro Baratta, and the discovery of the Cavalcata of 1632
Paola Carla Verde

Ritratti di fabbriche. Il paesaggio della produzione nell'iconografia urbana dell'Europa moderna e contemporanea
Factory Portraits. Production landscapes and urban iconography in modern and contemporary Europe

- 279 Iconografia e paesaggi del lavoro. Riflessioni e prospettive di ricerca
Iconography and landscapes of the Work. Reflections and research perspectives
Roberto Parisi
- 289 Fonti di ricerca per la storia del paesaggio in Italia alle soglie dell'età contemporanea
Research sources for the Landscape history in the early Contemporary Italy
Massimo Visone
- Contributi / Papers
- 303 Fonti iconografiche per il Real Sito di San Leucio
Iconographic sources for the Royal Site of San Leucio
Riccardo Serraglio
- 313 La terra dei mulini: riscoperta della macina nell'Alta Padovana
The land of watermills: rediscovery of the mill in Alta Padovana
Ivan Buonanno
- 321 Le cartiere del Liri
The paper-mills of the Liri
Stefano Manlio Mancini
- 333 La trasformazione del paesaggio da rurale a minerario: il caso del comune di Narcao nella Sardegna sud-occidentale
The transformation from rural to mining landscape: the case of the Municipality of Narcao in south-western Sardinia
Annalisa Carta
- 343 Rappresentare il sottosuolo: il fondo fotografico della miniera di Monteponi
Representing the subsurface: the photographic archive of the Monteponi mine site
Eleonora Todde
- 353 Pescara tra Ottocento e Novecento: da paesaggio agrario a paesaggio antropizzato
Pescara from the 1800's to 1900's: from agricultural to man-made landscape
Adele Fiadino
- 361 La costruzione del paesaggio delle strade ferrate: uno strumento di conoscenza del Piemonte negli anni pre e postunitari
The construction of the railway landscape: an instrument for knowledge of Piedmont in the second half of the 19th century
Beatrice Maria Fracchia
- 371 L'arte della fabbrica tra idealità e pragmatismo nell'opera grafica di Guido Balsamo Stella
The art of the factory: between idealism and pragmatism in the graphic work of Guido Balsamo Stella
Francesca Castanò
- 381 Un grande collage: fotografie del paesaggio urbano milanese e della cultura politecnica nei primi decenni del XX secolo
A great mosaic: photos of Milan's urban landscape and technical culture in the early decades of the 20th century
Maria Antonietta Breda
- 391 La collina di Posillipo tra il 1950 e il 1965 nel fondo Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato dell'Archivio di Stato di Napoli
The hill of Posillipo between 1950 and 1965, in the font of "Public Works reinforced concrete calculations" of the State Archives of Naples
Alessandra Veropalumbo
- 403 La rappresentazione come scenario di progetto. Il caso di Li Han
Representation for new scenarios: the work of Li Han
Paola Galante

- 413 "Animals". La trasformazione di spazi post-industriali
 "Animals": the transformation of post-industrial spaces
Massimo Triches, Stefano Tornieri
- 421 Sources for the study of the iconography of the Cathedral of Santiago de Compostela: ICEC an international project
Miguel Taín Guzmán
- 431 Santiago de Compostela beyond its shrine: the images of its monasteries and convents in the Spanish illustrated press of the 19th century
Paula Pita-Galán

Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento
A depiction of European landscape through the 20th century photography

- 439 Fotografia e paesaggio: un campo d'indagine
 Photography and Landscape: a field of investigation
Andrea Maglio
- 443 Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento: temi e luoghi
 The description of the European Landscape in the Twentieth century Photography: topics and places
Gemma Belli
- Contributi / Papers
- 449 Grabado en la memoria. Fotografía, paisaje y prensa, instrumentos para la construcción de la identidad de una comunidad de emigrantes
 Printed in memory. Photography, landscape and press, instruments for the construction of the identity of an emigrant community
Juan Manuel Monterroso Montero
- 461 Incanto del mare in tempesta e di rocce curiose: reminiscenze del sublime nel paesaggio naturalistico europeo nelle cartoline di inizio Novecento
 The fascination of stormy seas and curious rocks: the revival of the "sublime" in European natural landscapes, in postcards of the early 20th century
Ewa Kawamura
- 471 Funciones e iconografía urbana: Baiona, de ciudad histórica a destino turístico. Fuentes para la consolidación de una imagen
 Functions and urban iconography: Baiona from historic villa to tourist destination – sources for the consolidation of an image
Begoña Fernández Rodríguez
- 481 Gli occhi dell'architetto. Il viaggio al Nord tra primo e secondo dopoguerra
 Architects' eyes. Travel to North between First and Second post World War periods
Saverio Sturm
- 491 La fotografia di paesaggio tra Germania e Italia dal 1925 al 1945 nell'opera di Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane
 The landscape photography between Germany and Italy from 1925 to 1945 in the work of Alber Renger-Patzsch and Roberto Pane
Florian Castiglione
- 501 Dall'"albero della Cuccagna" all'"albero della Vita": un'icona e le sue rappresentazioni nel paesaggio delle città storiche. L'effimero e il permanente nel panorama delle grandi esposizioni universali tra XIX e XXI secolo
 From "Tree of Abundance" to "Tree of Life": an icon and its representations in the landscape of historical cities - the ephemeral and the permanent in the panorama of the great universal exhibitions between 19th and 21st centuries
Nunzia Iannone
- 513 Iconografia urbana e fotografia tridimensionale: l'archivio di Pier Luigi Pretti (1868-1934)
 Urban iconography and three-dimensional photography: the Pier Luigi Pretti archive (1868-1934)
Gaia Salvatori
- 523 La conquista della realtà: fotografia e urbanistica in Italia tra ricostruzione e crisi energetiche (1945-1979)
 The conquest of reality: photography and urban planning in Italy between post-war reconstruction and energy crises (1945-1979)
Gerardo Doti

- 533 Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio “ordinario” nell'Italia del secondo dopoguerra
Photography, City Planning, and the (Re-)Invention of “Ordinary” Landscapes in Post-War Italy
Antonello Frongia
- 545 La costruzione del paesaggio umbro
The construction of the Umbrian landscape
Fabio Bianconi
- 553 La rappresentazione fotografica delle tradizioni costruttive della Murgia dei trulli
The photographic representation of the building traditions of the Murgia dei trulli
Angelo Maggi
- 563 La trasformazione del panorama urbano di Chieti alla fine del XIX secolo: il palazzo Mezzanotte
The transformation of the urban landscape of Chieti in the late nineteenth century: the Mezzanotte palace
Claudio Mazzanti
- 573 Il mutamento nell'obiettivo
Changing of perspective
Alessia Maiolatesi
- 583 Paolo Monti e l'architettura contemporanea: “Scatti d'autore in Campania”
Paolo Monti and contemporary architecture: “signature shoots in Campania”
Barbara Bertoli
- 593 Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare
Another view: Federico Patellani (1911-1977) and the Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare
Gemma Belli
- 603 Lo sviluppo urbanistico della città di Napoli attraverso le immagini del Secondo dopoguerra
The urban development of the city in the post-war images of Naples
Sandra Sangermano
- 613 Da utopia a inferno. Scampia attraverso la fotografia contemporanea
From utopia to hell: Scampia, through contemporary photography
Chiara Ingrosso
- 621 Napoli nel Novecento, retrospettiva sul corso Vittorio Emanuele
Naples: a retrospective view of Corso Vittorio Emanuele
Marco Carusone
- 631 Architettura del paesaggio: la Villa Comunale di Napoli tra mutamenti e conservazione
Landscape architecture: the Villa Comunale in Naples - between change and conservation
Roberto Vigliotti
- 641 Il contributo dell'archivio De Rienzo per l'analisi dell'evoluzione del paesaggio beneventano
The contribution of the De Rienzo archive to analysis of the evolution of the Benevento landscape
Carlo De Cristofaro

Il paesaggio nella cinematografia documentaria, amatoriale e d'autore
The landscape in the documentary, amateur and art cinematography

- 653 Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia
The landscape in amateur and author documentary
Alessandro Castagnaro
- Contributi / Papers
- 665 Spazio urbano e cinematografia. Quando lo sfondo scenografico diventa soggetto protagonista
Urban space and cinematography: when scenography becomes protagonist
Francesco Zecchino
- 673 Il paesaggio rurale dal ventennio fascista al secondo dopoguerra. Cortometraggi, pellicole e cine-ambulanti
The rural landscape from the Fascist period to the second post-war: Short films, films and itinerant cinemas
Maria Rossana Caniglia
- 681 L'armonia perduta di Napoli città di mare nel racconto cinematografico tra le due Guerre Mondiali
The “lost harmony” of Naples as a seaside town in the cinematographic narrative between the world wars
Massimo Clemente

- 689 La propaganda del regime a Trento
The propaganda of regime in Trento
Marco Della Rocca
- 699 Dal cinema all'architettura: il paesaggio urbano e rurale nel cinema e nel documentario italiano del dopoguerra
From movies to architecture: urban and rural landscape in Italian post-war feature films and documentaries
Andrea Maglio
- 709 Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi
Urban and rural landscapes in the cinema of Francesco Rosi
Andrea Pane
- 719 Gela antica e nuova. Parole e immagini per un paesaggio industriale
"Gela antica e nuova": words and pictures for an industrial landscape
Paola Barbera
- 729 Nuovi orizzonti. Costruzione e rappresentazione del paesaggio nella Jugoslavia del secondo dopoguerra
Zagreb and its horizons: construction and representation of urban landscape between the 1950s and 1970s
Ines Tolic
- 739 Dal «critofilm» all'«ambiente»: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio
From «critofilm» to «environment»: Carlo Ludovico Ragghianti and Roberto Pane's cinema as a mean of interpreting and protecting architecture and landscape
Giovanna Russo Krauss

L'iconografia del paesaggio agrario: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli

The iconography of the agricultural landscape: an instrument to know and preserve the territory throughout the centuries

- 751 Dal paesaggio agrario all'agricoltura paesaggistica: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli
From the agricultural landscape to the architecture landscape: a knowledge tool and protection of the territory over the centuries
Daniela Stroffolino
- Contributi / Papers
- 759 Il paesaggio agrario secondo Emilio Sereni
The agricultural landscape according to Emilio Sereni
Gabriella Bonini
- 765 Le "Illustrazioni di storia agraria" della Biblioteca Archivio Emilio Sereni di Gattatico: l'immagine come espressione storica del paesaggio
"Illustrations of agrarian history", in the Emilio Sereni Library Archives: the image as historical expression of landscape
Margherita Parrilli
- 775 L'immagine del paesaggio agrario italiano nelle mostre d'arte e architettura vernacolari del primo Novecento: modelli narrativi a confronto per il racconto di una nuova modernità
Italian agricultural landscape image in early 1900s vernacular art and architecture exhibitions: different narrative models to communicate a new idea of modernity
Ilaria Pontillo
- 785 La Sicilia rurale del Ventennio: un racconto in bianco e nero
Rural Sicily of the Fascist period: a story in black and white
Enza Emanuela Esposito, Marilena Di Prima
- 795 La riforma fondiaria e le modificazioni territoriali attraverso le fonti visive: il caso Metapontino
Land Reform and territorial changes as seen through audiovisual sources: the case of Metapontino, Italy
Eleonora Cesareo
- 805 La bassa valle del Tronto tra XIX e XX secolo: le trasformazioni al contesto rurale nei documenti d'archivio e nelle fotografie del Consorzio di Bonifica
The lower Tronto river valley in the 19th and 20th centuries: rural environmental transformations as depicted in archival documents and the photography of Consorzio di Bonifica
Enrica Petrucci, Francesco Di Lorenzo

- 815 Il canale Cavour e le risaie: iconografia del paesaggio risicolo piemontese in trasformazione
The Cavour canal and paddies: the iconography of the Piedmont rice landscape during its transformation
Marta Banino, Francesca Matrone
- 825 L'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme e il paesaggio agrario
The Order of Saint John of Jerusalem and the agricultural landscape
Valentina Burgassi
- 833 La memoria del paesaggio attraverso uno strumento di misura e stima: i cabrei dell'Ordine Mauriziano
The memory of an agrarian landscape through a specific survey document: the "cabrei" of the Ordine Mauriziano
Chiara Devoti, Cristina Scalon
- 843 La Nouvelle Maison Rustique: un manuale di agronomia riccamente illustrato
"La Nouvelle Maison Rustique": a richly illustrated manual of agronomy
Marianna Castaldo
- 851 "Un magnifico parco tutto coltivo, della massima e più squisita fruttificazione". Efficienza produttiva e qualità estetica nella costruzione del paesaggio lombardo all'inizio dell'Ottocento: il caso di Velate in Lombardia
"A magnificent park all cultivated, of the highest and most exquisite fruiting." Farm production efficiency and aesthetic value in landscape design at the beginning of Nineteenth century: the case study of Velate in Lombardia
Marica Forni
- 863 Le fabbriche dell'acqua: fonti d'archivio nei percorsi conservativi del paesaggio rurale marchigiano
Water-system structures: archival fonts for the "conservation routes" of the Marche rural landscape
Carla Pancaldi
- 873 Paesaggio e rappresentazione: il ruolo della cartografia. Una rassegna di studi tra Cinquecento e fine Ottocento sull'area montana veneta. Il caso di Belluno
The role of cartography in landscape and representation: a review of 16th to 19th century studies of the mountainous area of Veneto – the case of Belluno
Michelangelo De Donà, Daniele Trabucco
- 881 Rappresentazioni del paesaggio agrario storico: retabli, cabrei e catasto in Sardegna
Representations of historic rural landscape: retabli, cabrei and cadastre in Sardinia
Roberto Ibbia
- 891 Il paesaggio agrario del Vallo di Diano in età moderna
The rural landscape of the Diano Valley, seen in the modern era
Rosa Carafa
- 903 Il paesaggio agrario di Montella attraverso l'iconografia del XVIII secolo
The agricultural landscape of Montella in 18th century iconography
Fiorentino Alaia, Sabina Porfido, Efisio Spiga
- 913 La sostenibilità del paesaggio agrario tra immagine e recupero
The agricultural landscape: sustainability between image and revival
Marina Fumo, Gigliola Ausiello, Roberto Castelluccio, Mariangela Buanne
- 921 APURLEC. Un paesaggio agricolo pre-incaico modellato per il controllo della distribuzione idrica nella Costa Nord del Perù
APURLEC: A pre-Inca agricultural landscape in the Peruvian North Coast, modelled for management of water distribution
Maria Ilaria Pannaccione Apa, Maria Rosaria Santovito, Giulia Pica, Carlos Wester La Torre, Marco Antonio Fernandez Manayalle, Francesco Longo, Claudia Facchinetti, Roberto Formaro, Ilaria Catapano, Gianfranco Fornaro, Riccardo Lanari, Francesco Soldovieri

Parte II / Part 2

Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio

Describing, narrating and communicating the landscape

L'età moderna / The Modern Age

Contributi / Papers

- 937 Alla ricerca del medioevo lombardo: il viaggio-studio di Walter Leopold in Sicilia orientale
In search of the Lombard Medieval: the study trip of Walter Leopold in eastern Sicily
Francesca Passalacqua

- 947 “Voi che legette non vedete cosa alcuna”: il paesaggio nel diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)
“You, dear reader, can see nothing”: landscape in the travel diary of Giovanni da San Foca (1536)
Elena Svalduz
- 955 L'iter neapolitanum di Hieronymus Turler. Un viaggio tra mito e modernità
The iter neapolitanum of Hieronymus Turler. A journey between myth and modernity
Silvia Gaiga
- 963 Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica
Landscape representation in Gherardo Cibo: from the intuition of Leonardo and the Flemish, to scientific reproducibility
Micaela Mander
- 973 Da Norcia a Cassino: viaggio e permanenza di san Benedetto negli affreschi napoletani dello Zingaro
From Norcia to Cassino: the journey and stopping points of St. Benedict, in the Neapolitan Frescoes of Lo Zingaro
Giuliana Ricciardi
- 983 La geografia antropica delle tre province pugliesi nelle Descrizioni del Regno di Napoli (dal XVI al XVIII secolo)
Anthropogeography of the three apulian provinces by the Descrizioni of the Reign of Naples (16th-18th century)
Oronzo Brunetti
- 991 La rappresentazione delle città come espressione di comunità civica e l'importanza di un territorio costiero. Catania e Cadice attraverso il “Civitates Orbis Terrarum”
The representation of cities as an expression of a civic community, and the importance of coastal settlements: Catania and Cadiz through the “Civitates Orbis Terrarum”
Marina Camino Carrasco
- 1001 “Plan et veue de Mazzara”. Un modello descrittivo per la rappresentazione del paesaggio tra misura e percezione
“Plan et veue de Mazzara”: a descriptive model for the representation of landscape, between measurement and perception
Giuseppe Scuderi
- 1011 Iconografie dei viaggi cognitivi nei (para)testi del Settecento
The iconography of cognitive journeys in the (para)texts of the 1700s
Persida Lazarević Di Giacomo
- 1019 Chinese Cultural Landscapes Diaspora in Modern Era in Europe: a Brief History
Yapeng Ou
- 1029 Quei diavolacci di Appennini ... *Dal Giogo al passo della Futa tra impervi paesaggi e luoghi malfamati*
Those hellish Apennines ...: *from Giogo to the Futa Pass - between a rock and a hard landscape*
Fabiana Susini
- 1041 La descrizione di una provincia del Regno di Napoli, la Calabria Ultra, in una relazione di fine settecento
The description of Calabria Ultra, a province of the Kingdom of Naples, in a report of late eighteenth century
Ciro Romano
- 1049 Conoscere, descrivere e studiare il paesaggio napoletano: il viaggio come esperienza cognitiva nei taccuini dell'architetto Rodolfo Vantini
Know, describe and study the Neapolitan landscape: journey as cognitive experience through Rodolfo Vantini notebooks
Elisa Sala
- 1061 La ricezione di Firenze in Romola di George Eliot
The perception of Florence in “Romola” by George Eliot
Miriam Sette
- 1071 Il viaggio di Ghiannis Ritsos in Italia tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità
Yannis Ritsos' journey to Italy: between ancient and modern, beauty and sensuality
Amanda Skamagka
- 1079 Il giardino sulla lava
The “garden on lava”
Eugenio Magnano di San Lio
- 1089 Tra sublime e pittoresco: Vesuvio, icona del golfo di Napoli
From sublime to picturesque: Vesuvius, icon of Naples
Alessandra Cirafici, Manuela Piscitelli

L'età contemporanea / The Contemporary Age

- 1103 **Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio in età contemporanea**
Describing, narrating and communicating the landscape in the contemporary Age
Annunziata Berrino
Contributi / Papers
- 1113 **Giuseppe Simelli e la sua dissertazione sull'utilità di una scuola di disegno nelle città secondarie (1813)**
Giuseppe Simelli and his dissertation on the usefulness of a school of drawing in the secondary towns (1813)
Simonetta Ciranna
- 1123 **La cartografia creativa come rappresentazione e narrazione della memoria e dei cambiamenti del territorio e del paesaggio contemporaneo**
Creative cartography as representation and narration of memory, of territorial changes and contemporary landscape
Marco Muscogiuri
- 1133 **Il fondo iconografico della Biblioteca comunale di Trento tra passato e futuro**
The iconographic collection of the Public Library of Trento from the past to the future
Milena Bassoli
- 1143 **Città e paesaggi nuovi del Regno delle Due Sicilie nelle pagine del «Poliorama pittoresco»(1836-1860)**
Cities and new landscapes of the Kingdom of the Two Sicilies from the pages of Poliorama pittoresco (1836-1860)
Giuseppe Pignatelli
- 1153 **La narrazione dei paesaggi nell'Italia post-unitaria: Sonzogno divulgatore**
Narration of the post-unitary Italian landscape: Sonzogno popularizer
Martino Pavignano, Ursula Zich
- 1163 **Paesaggi e viaggi organizzati in Sicilia nelle riviste del Touring club italiano dal 1894 al secondo dopoguerra**
Landscapes and organized excursions in the pages of the Touring Club Italiano Magazine, from 1894 to the post-war period
Isabella Frescura
- 1171 **Dispositivi narrativi e caratteri metastorici: per una riflessione sul paesaggio della nazione nel Regno d'Italia**
Narration and meta-history: a reflection on the landscape of "nation" in the Kingdom of Italy
Giovanni Lombardi
- 1179 **Le strade alpine e la narrazione del paesaggio: i valichi dello Spluga e dello Stelvio in Lombardia nella prima metà dell'Ottocento**
Alpine roads and landscape narrative: the passes of Spluga and Stelvio in the first half of nineteenth century Lombardy
Ornella Selvafolta
- 1191 **Ricognizioni topografico-militari dell'arco alpino negli anni della Grande Guerra**
Recovery of landscape: military reconnaissance surveying in the Alps, during the Great War
Sara Isgrò
- 1203 **Mosca negli anni '30: da autonarrazione a soggetto narrato**
Moscow in the Thirties: from self-representation to narrativity
Giulia Baselica
- 1211 **Ragionamenti e metodi per le due ricostruzioni di Varsavia dopo il secondo conflitto mondiale**
Rationales and methods for the two reconstructions of post-war Warsaw
Piotr Podemski
- 1221 **Le politiche di sviluppo del secondo Novecento nel Mezzogiorno: programmazione economica e pianificazione territoriale in Molise**
Thematic maps for landscapes "in creation": the narration of a future Molise in the mid-twentieth century
Maddalena Chimisso
- 1231 **La réclame enologica e l'immagine del paesaggio italiano tra Ottocento e Novecento**
The wine label and the image of Italian landscape from the 19th to 20th centuries
Manuel Vaquero Piñeiro
- 1243 **Sguardi su Capri. Moda e rappresentazioni di un'icona dell'immaginario contemporaneo**
Capri in the gaze of the viewer: fashion and the representation of an icon of contemporary imaginary
Alessandra Cirafici, Ornella Cirillo
- 1255 **Il branding vesuviano: antropologia di un'estetica pop**
The "Vesuvius logo": anthropology of a pop aesthetic
Giovanni Gugg

- 1265 Il paesaggio della Galizia narrato dai viaggiatori britannici dell'Ottocento
The "first viewing": Galician landscape narrated by British travellers of the 19th century
María Rivo Vázquez
- 1275 Vittore Grubicy de Dragon e il paesaggio della Lombardia tra pittura, fotografia e impegno sociale
Vittore Grubicy de Dragon and the Lombard landscape - painting, photography and social commitment
Gianpaolo Angelini
- 1285 Il paesaggio delle periferie di Milano nei romanzi italiani del secondo dopoguerra
Landscape images of the outskirts of Milan in Italian novels set during World War II
Augusto Ciuffetti
- 1293 Torino. Borgo Po: le architetture, il fiume e la collina
Turin: Borgo Po - the architecture, the river and the hill
Annalisa Dameri, Alice Pozzati
- 1303 Comunicare il paesaggio attraverso le carte internazionali. Dalla Word Heritage Convention Unesco alla Convenzione di Faro
Communicating the landscape through international charters: from UNESCO Word Heritage Convention to the Faro Convention
Cecilia Sodano
- 1311 Il paesaggio culturale della laguna sipontina al Museo archeologico della Daunia
The cultural landscape of sipontina lagoon to the National Archeological Museum
Anita Guarnieri, Marisa Corrente
- 1321 Representing the Invisible. Scenarios of the Underground Spaces
Stefano Tornieri
- 1329 Dov'è la Soft City ora?
Where is the Soft City now?
Niccolò Suraci
- 1335 L'interazione digitale tra l'uomo e la sua città
The digital interaction between man and his city
Guglielmo Sandri Giachino

Rappresentazione, memoria, conservazione Representation, Memory, Preservation

a cura di / edited by

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone

Introduzione / Introduction

- 23 Brevi riflessioni sul paesaggio. Memoria, rappresentazione, conservazione
Short thoughts on Landscape. Memory, representation, preservation
Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone

Parte I / Part 1

Rappresentazione e comunicazione del paesaggio tra tradizione e innovazione

The representation and the communication of the landscape between tradition and innovation

- 29 La rappresentazione del paesaggio: spazi, orizzonti e comunicazione
The representation of the landscape: spaces, horizons and *media*
Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga, Maria Ines Pascariello

Punti di vista geometrici e culturali per il rilievo e la rappresentazione del paesaggio urbano **Geometrical and cultural viewpoints for the urban landscape survey and representation**

Contributi / Papers

- 39 Overlook
Overlook
Renata Guadalupi, Luigi Maisto
- 47 "Il teatro dal finestrino". Letture percettive della città diffusa dal treno
"Theatre from the window": perceptive readings of urban sprawl from the train
Fabio Colonnese
- 56 Forma, rappresentazione e luogo. Il racconto dell'immaginario urbano di Perugia fra figurazione e tendenziosità narrativa
Form, representation and place: the story of the urban imaginary of Perugia between figuration and narrative bias
Marco Filippucci
- 67 Modelli rappresentativi di città in "Il Regno di Napoli in Prospettiva" di Gio. Battista Pacichelli
Representative models of cities in the Gio. Battista Pacichelli's "Il Regno di Napoli in Prospettiva"
Vincenzo Cirillo
- 77 Visioni di paesaggi fortificati: il Piemonte nella scena europea
Visions of fortified landscapes: Piedmont in the European scene
Anna Marotta
- 87 Disegnare la città in "veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg
Draw the city into "view". Konrad Grünenberg's illustrated manuscript
Ornella Zerlenga

- 97 Il territorio e la città: uno studio sulle trasformazioni della geomorfologia dello spazio urbano
Territory and city: transformations in the geomorphology of the urban space
Laura Carlevaris, Vittorio Di Stefano, Giovanni Intra Sidola
- 107 Gli HGIS catastali strumenti di rappresentazione aumentata del paesaggio urbano. Il caso di Parma fra XVIII e XX secolo
Cadastral HGIS tools for augmented representation of the urban landscape: 18th to 20th century Parma
Andrea Zerbi
- 117 Castrum, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latera situm est
Michela Cigola, Arturo Gallozzi, Rodolfo Maria Strollo
- 127 Il rilievo integrato per la rappresentazione dei caratteri del paesaggio urbano. Il caso di Navelli e Civitaretenga (AQ)
Integrated survey for the representation of urban landscape features: the case of Navelli and Civitaretenga (Aquila)
Chiara Vernizzi
- 137 L'immagine della memoria: la rappresentazione di un frammento di paesaggio urbano sommerso
Image and memory: representation of a fragment of "submerged" urban landscape
Rita Valenti, Emanuela Paternò
- 147 Il rilievo meccatronico per i centri storici minori
Mechatronic survey and recording for small historic towns
Assunta Pelliccio, Erika Ottaviano, Pierluigi Rea
- 155 Rilevamento architettonico e urbano per documentare l'identità di un centro storico
Urban and Architectural surveying for documentation of the identity of a historic town
Pasquale Tunzi
- 165 Rilievo, modellazione e recupero dei borghi abbandonati
Survey, modelling and recovery of abandoned villages
Raffaele Catuogno, Daniela Palomba, Rosaria Palomba
- 175 Qualità visuali della città barocca salentina
Visual qualities of the baroque town in Salento
Gabriele Rossi
- 185 La rifondazione novecentesca della chiesa di San Giorgio a Bitonto. Una storia urbana
The 20th century rebuilding of the Church of San Giorgio in Bitonto: an urban history
Valentina Castagnolo, Maria Franchini
- 195 Il portale-campanile del monastero benedettino di Conversano. Un esempio di quinta scenica urbana
The campanile-portal of the Benedictine Monastery of Conversano: an example of urban scenography
Paolo Perfido

Rappresentazione e modellazione del territorio naturale e artefatto: piattaforme tecnologiche per la lettura e la comunicazione dei sistemi complessi

Representing and shaping natural and artificial landscapes: technological platforms for the interpretation and the communication of complex systems

Contributi / Papers

- 209 Sistemi innovativi per la rappresentazione delle trasformazioni del costruito storico: la facciata del Duomo di Napoli
Innovative systems for representation of transformation in the built heritage: the Cathedral of Naples façade
Antonella di Luggo, Gabriella Di Dato
- 219 Frontiere del rilievo urbano: i 3D city models, strumenti di rappresentazione e analisi della città
Frontiers of urban survey: "3D city models", tools for urban analysis and representation
Donatella Bontempi
- 229 Un catalogo semantico per la conoscenza e la ricostruzione del paesaggio incompiuto. Il caso di San Leucio
A semantic catalogue for knowledge and reconstruction of an unfinished landscape: a case study of San Leucio
Massimiliano Campi, Valeria Cera, Elisa Mariarosaria Farella, Domenico Iovane
- 239 Acquisire e comunicare attraverso la fotografia
Acquiring and communicating information through photography
Margherita Pulcrano, Simona Scandurra

- 247 Da Canova a McCurry. La costruzione ideologica del paesaggio umbro
From Canova to McCurry: the ideological construction of the Umbrian landscape
Paolo Belardi
- 257 Le rappresentazioni del paesaggio tra immagini storiche e letture contemporanee
Representations of the landscape: historical pictures and contemporary readings
Caterina Palestini
- 267 Osservare, misurare e tradurre la complessità del territorio
To observe, measure and translate the complexity of the territory
Fatima Melis
- 275 Multimedialità e multimodalità nella rappresentazione del paesaggio
Multimediality and multimodality in landscape representation
Stefano Chiarenza
- 285 "Alpinescapes": a Landscape Communication Experience
Rossella Salerno, Daniele Villa
- 297 Metodi e linguaggi grafici per leggere, sistematizzare e comunicare sistemi complessi. Esperienze di lettura di complessi rurali
Graphic methods and languages for the reading, organization and communication of complex systems: experiences in rural complexes
Ivana Passamani
- 307 Architetture rurali sparse in Valsugana: una geografia umana tra tradizione e innovazione
Rural buildings in the Valsugana: a human geography between tradition and innovation
Giovanna A. Massari, Cristina Pellegatta, Fabio Luce
- 317 Trasformazioni del paesaggio dell'Alta Val Tanaro e gestione dati su piattaforma GIS
Landscapes transformations of Upper Val Tanaro and data processing using a GIS platform
Valentina Quitadamo
- 327 Dal rilievo alla divulgazione: metodologie integrate per la fruizione virtuale del territorio
From survey to dissemination: integrated methodologies for the virtual use of the territory
Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano
- 337 La città ricostruita: lo spazio virtuale a servizio della lettura dei tessuti urbani non più esistenti
The city "reconstructed": virtual space in the reading of vanished urban fabric
Daniele Calisi, Maria Grazia Cianci, Francesca Geremia
- 347 Le fonti della storia e le nuove tecnologie: il Catasto Rabbini nell'era delle ICT
Historic sources and the new technologies: the "Catasto Rabbini" in the digital era
Marilena Di Prima

Parte II / Part 2

Temporalità dei paesaggi tra memoria e immagine

Temporality of landscapes between memory and image

- 357 Interpretare la temporalità dei paesaggi. Le fonti cartografiche e iconografiche per la conservazione dei Campi Flegrei
Interpreting temporality of landscapes. Cartographic and iconographic sources for the conservation of Campi Flegrei
Aldo Aveta

"Paesi" in mutamento. Interpretare le dinamiche di trasformazione per conservare il paesaggio **"Paesi" in transformation. Interpreting changing dynamics to preserve the landscape**

- 367 "Paesi" in mutamento, attraverso le fonti, verso la conservazione
"Paesi" in transformation, through the sources, towards the conservation
Valentina Russo

Contributi / Papers

- 373 Restaurare il Paesaggio storico. Fonti, Memoria e Identità come strumento di ri-significazione nei contesti in via di abbandono. Alcuni casi in Campania
Restoring the historic landscape: sources, memory and identity as a tool of re-signification for abandoned contexts - cases in Campania
Renata Picone
- 385 Le miniere di zolfo in Irpinia. Riflessioni sulle trasformazioni di un paesaggio
The sulphur mines of Irpinia: considerations on landscape transformation
Serena Borea
- 395 Il territorio del Casalese e le sue trasformazioni
The Casale Monferrato territory and its transformations
Manuela Mattone
- 403 Un viaggio tra immagini e realtà: il paesaggio ferroviario della Torino-Ceres
A journey of images and reality: the Torino-Ceres rail line and landscape
Michela Benente, Cristina Boido
- 415 Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana
Catastrophe as slow transformation: the 1805 earthquake and the dynamics of transformation in the landscape and architecture of Molise
Lia Romano
- 425 L'Alba senza tramonto. Alba Fucens, un "palinsesto" storico-architettonico e paesaggistico
Dawn without sunset: ancient, medieval and modern Alba Fucens – an architectural-historical and landscape palimpsest
Patrizia Montuori
- 435 Prima che si perda la memoria: viaggio iconografico in Irpinia tra dissesti e terremoti
Before memory is gone: an iconographic journey among the landslides and earthquakes of Irpinia, Italy
Sabina Porfido, Efisio Spiga
- 447 Beirut, paesaggi in trasformazione tra globalizzazione e identità storica
Beirut, changing landscapes between globalization and historical identity
Alessandra Terenzi
- 457 Interpretare per condividere la conoscenza
"Interpretation" for the sharing of knowledge
Nicola Flora, Francesca Iaruso
- 469 L'eruzione del 1669 dell'Etna e la trasformazione del paesaggio: lo sguardo dei disegnatori
The 1669 Mount Etna eruption and landscape transformation: the view of the draughtsmen
Tiziana Abate, Stefano Branca
- 479 La strada della ricostruzione a Catania: tra immagine e rilievo il sistema dei conventi in via dei Crociferi
Catania and the road to reconstruction: from the "image" to the survey recording of the monastery system in Via dei Crociferi
Giuseppe Di Gregorio
- 489 La strada di Capodimonte. Percorsi interpretativi nell'iconografia della città
Via di Capodimonte: interpretive paths in the iconography of the city
Valeria Pagnini
- 499 Paesaggi del pellegrinaggio a Montevergine: la percezione del territorio dalle mulattiere alla strada rotabile
Landscapes of the pilgrimages to Montevergine: perceptions of territory, from mule paths to carriage road
Consuelo Isabel Astrella
- 511 Il territorio del litorale romano tra storia e interventi di tutela. Dati conoscitivi e dinamiche di trasformazione
The Rome coastal area: history and interventions for protection – knowledge foundations and dynamics of transformation
Maria Grazia Turco
- 523 Il 'sistema' del verde nel litorale romano: strumento di recupero e strategie di valorizzazione per un territorio in 'mutamento'
The green "system" of the Rome coastal zone: instrument of revitalization and enhancement for a territory in evolution
Sonia Gallico, Maria Piera Sette

- 533 Il paesaggio frammentario della banlieue di Parigi: formazione, riconoscimento e valorizzazione
The fragmented landscape of the Paris banlieue: formation, recognition and enhancement
Franca Malservisi
- 543 Brianza, 'paese' in mutamento tra 'luci' e 'derivate ombre'
Brianza: a 'countryside in transition between 'lights' and 'derived shadows'
Maria Antonietta Crippa
- 553 Costruzioni di ville e organizzazione del paesaggio. Su un disegno settecentesco per la sistemazione di Villa Morosini a Fiesso Umbertiano
Construction of villas and organisation of landscape: an 18th century plan for the systemisation of Villa Morosini in Fiesso Umbertiano
Stefano Zaggia
- 561 Il paesaggio amitermano, dai verdi pascoli ottocenteschi alla caotica espansione urbana
The landscape of Amiternum, the green pastures of the 1800s to chaotic urban sprawl
Francesca Geminiani
- 571 Le trasformazioni del paesaggio murgiano. I caratteri del tessuto rurale attraverso il tempo, tra conservazione e nuove forme di valorizzazione nel rapporto città-contado
The landscape transformations in the Murgia. The shape of the rural areas through time, between conservation and new forms of enhancement between city and countryside
Giacomo Martines
- 581 Innovazione, permanenza e distruzione del patrimonio rurale vesuviano: il contesto pompeiano
Innovation, continuity and destruction of rural Vesuvian heritage: the Pompeian context
Marina D'Aprile
- 591 Il paesaggio archeologico tra memoria e immagine: il caso di Baia
Memory and image of archaeological landscapes: the case of Baia
Luigi Veronese
- 601 From Apollonia ad Rhyndacum to Gölyazi: Some Iconographic and Material Sources for the Analysis and Conservation of the Urban Stratigraphy
Güven Gümgüm, Luigi Oliva

Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria

Iconography of experience and imperfections. Media and interpretation of the historical landscapes for the heritage conservation and the memory communication

- 615 Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Memoria e *media* nella conservazione del patrimonio architettonico
Iconography of experience and imperfections. Memory and *Media* for the conservation of the architectural heritage
Bianca Gioia Marino
- Contributi / Papers
- 631 L'immagine di Castel del Monte negli archivi dell'Istituto Luce
The image of Castel del Monte in the archives of Istituto LUCE
Raffaele Amore
- 641 Aspetti del paesaggio nel golfo di Napoli: architettura ed immagine alla Gaiola
Landscape aspects of Gulf of Naples: Gaiola's architecture and image
Matteo Borriello
- 651 Dal 'Real Passeggio' di Chiaia al waterfront contemporaneo. Memorie e immagini per un recupero dell'identità urbana del sito di Mergellina
From the 'Real Passeggio' of Chiaia to the contemporary waterfront. Memories and images for a recovery of urban identity of the Mergellina site
Viviana Del Naja
- 659 Piazza Pitti a Firenze. Esordi settecenteschi e definizione del rondò meridionale nell'iconografia e nella realizzazione delle varianti
Piazza Pitti in Florence. The eighteenth century beginnings and completion of the southern 'rondò' in the iconography and in the construction variants
Pietro Matracchi, Gabriele Nannetti, Elena Scotto

- 671 Infrastrutture nel territorio capuano: origine e stratificazione storica del Ponte Annibale sul Volturno
Infrastructure in the territory of Capua: origin and historical stratification of the Hannibal Bridge over the Volturno River
Alessio Mazza
- 681 Da cittadella a spazio pubblico urbano: l'area di Castelnuovo, tra memoria, dibattiti e progetti, 1860-1939
From citadel to public urban space: the area of Castelnuovo, among memory, debates and projects, 1860-1939
Andrea Pane, Damiana Treccozi
- 691 Identità in 'differita'. Immagini del paesaggio storico d'Abruzzo tra sedimentazione e trasformazione
'Deferred' identities. Images of the historical landscape of Abruzzo between sedimentation and transformation
Stefania Pollone
- 701 Un "brano di città" tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina
A "piece of city" between old and contemporary age. Images in Naples: then largo Corregge and now via Medina
Pasquale Rossi
- 713 Trasformazioni e/o conservazione di un'immagine storica? Il caso del borgo di Castelnuovo di Porto
Transformations and/or preservation of historic image? The case of Castelnuovo di Porto
Sabrina Coppola
- 721 Documentare l'assenza: la distruzione del quartiere dei Pantani a Roma
Documenting absence: the destruction of the Pantani district in Rome
Maria Grazia Ercolino
- 731 La *Belgique illustrée*: artisti in movimento per la memoria di un patrimonio storico - paesaggistico in trasformazione
La *Belgique illustrée*: artists moving to the memory of a transforming historical heritage and landscape
Maria Chiara Rapalo
- 743 *Ex ruinis perceptione*. L'iconografia della trasformazione per una lettura del patrimonio archeologico finalizzata alla sua conservazione e valorizzazione
Ex ruinis perceptione. The iconography of transformation, for a reading of archaeological heritage aimed to its conservation and valorization
Emanuele Romeo
- 753 Tra ricerca e divulgazione: le antichità della Valle d'Aosta nelle pubblicazioni tra XIX e XX secolo
Research and divulgation: the antiquities of Valle d'Aosta in publications of the 19th and 20th centuries
Riccardo Rudiero
- 763 L'area del Granatello nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico
The Granatello area in iconographic sources: transformation and decay in historic landscapes
Giuseppina Pugliano
- 775 "Un paesaggio distopico". Rappresentazione, comunicazione e conservazione della memoria in dissolvenza del paesaggio di guerra
"A Dystopian War-cape". Representation, Communication and Preservation of the Fading Memory of War Landscape
Maria Rosaria Vitale
- 785 Art Nouveau restitué: il mezzo filmico come strumento di conservazione di un patrimonio a rischio
Art Nouveau restitué: the filmic means as conservation tool of an heritage at risk
Francesca Giusti
- 797 I luoghi dell'Antico: l'immagine dei fondaci napoletani tra scoperte archeologiche e testimonianze fotografiche
Places of the Antique: images of the Neapolitan fondacos - archaeological discoveries and evidence
Maria Luce Aroldo
- 809 Procida nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico
Procida in iconographic sources: transformation and degradation of the historical landscape
Claudia Aveta
- 819 Un inedito paesaggio storico-culturale: le edicole votive tra tradizione, reinvenzione e rifunzionalizzazione territoriale
An unusual historical and cultural landscape: the little shrines among tradition, reinvention and territorial refunzionalization
Domenica Borriello
- 829 'Paesaggi sotto la Cupola'. Il globo di neve come espressione dell'esperienza turistica
"Landscapes under glass": the snow globe as expression of tourism experience
Fabio Colonnese

- 839 La posizione delle immagini. Restauration fidèle fotografia cinema nell'opera architettonica di Le Corbusier
About images position. Restauration fidèle photography cinema in Le Corbusier works
Susanna Caccia Gherardini
- 831 Percezione e conservazione dei paesaggi urbani: riflessioni sul contributo della fotografia
Perception and conservation of urban landscape: reflection about contribution of the photography
Marida Salvatori
- 861 L'efficacia di nuove tecnologie nella valorizzazione del paesaggio della Brianza
The new technologies ability for landscape's enhancement of the Brianza
Ferdinando Zanzottera
- 871 Raccontare una valle alpina: la riscoperta di un paesaggio identitario attraverso vecchi e nuovi media
Telling about an alpine valley: the rediscovery of a landscape identity through old and new media
Francesca Perlo, Caterina Lucarini
- 881 La novella di Andreuccio tra erudizione, critica d'arte e cinema
The story of Andreuccio amidst erudition, art critic and cinema
Rossano De Laurentiis
- 893 Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma
Neorealism films as source for the knowledge and enhancement of urban landscape: the case of Rome
Emanuele Morezzi
- 903 Deriving cultural heritage values: the use of social media
L'uso dei social media per l'individuazione dei valori del patrimonio culturale
Manal Ginzarly, Jacques Teller
- 913 "Che i ricordi abbiano inizio" (Kodak anni ottanta)
"Let the memories begin" (Kodak, 1980s)
Silvia Gron, Giulia La Delfa
- 923 L'inventario dei beni storico-artistici e naturali di Angerio Filangieri. Un recupero della memoria attraverso la piattaforma WEB Topotheque
Angerio Filangieri's inventory of historical, artistic and natural heritage. The retrieval of memory through the Topotheque Web platform
Antonello Migliozzi, Maria Rosaria Falcone
- 933 Isolated buildings in representation and design of the sublime Alpine landscapes
Riccardo Giacomelli
- 943 Wandering through the time of the city. Real and virtual Milanese itineraries
Girovagando per il tempo della città. Itinerari milanesi reali e virtuali
Maria Pompeiana Iarossi, Sara Conte, Matilde Rossini
- 953 «Cos'è rimasto?»: la rovina come espressione del paesaggio calabrese. Film e documentari dagli anni cinquanta a oggi
«What is left?»: the ruin as expression of the Calabrian landscape. Films and documentaries from the 50's to today
Nino Sulfaro

Appendice / Appendix

- 961 La trasformazione del Grand Hotel Vesuvio nell'immagine di via Partenope
The transformation of the Grand Hotel Vesuvio in the Via Partenope skyline
Carolina De Falco

Paesi de Aspetti Delli

Storia e media dell'iconografia del paesaggio: spunti di riflessione *History and Media of Landscape Iconography: some reflections*

ALFREDO BUCCARO

Università degli Studi di Napoli Federico II

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

Abstract

Starting from the notion of landscape in modern and contemporary history, the current work discusses issues concerning the evolution of its meaning, up to that most recently acquired, with particular reference to historic urban contexts.

The lessons to be drawn from Leonardo's first studies on the perception of natural and cultural landscape, the travel guides and notebooks of the 16th and 17th centuries, up to the works of artists and travelers in the 18th and 19th centuries and the more recent photographic or cinematographic repertoire, concern the important role that the historic image of landscape now takes on as a tool in understanding the identity of a territory; an image now largely severed from simple perceptual and holographic content and increasingly linked to human, historical and social factors – summed up as “cultural” factors - to be read and translated into that image.

In effect, the issue becomes to recognize the shared cultural values of a site or a community through the “perceptible” characters of the landscape, meaning through the instruments of its history and iconography. In this sense, the experience of CIRICE 2016 Conference will mark a new step to purpose a more conscious recognition of these shared values, through study of the media adopted in the description of the historic landscape, as well as a further step in actions for protection, transmission and enhancement of such memories of places.

Parole chiave

paesaggio storico, rappresentazione storica del paesaggio, iconografia urbana, tutela del paesaggio storico
 historic landscape, historic image of landscape, urban iconography, protection of historic landscape

Introduzione

Partendo dalla nozione di *paesaggio* nella storia moderna e contemporanea, nel testo si affrontano le problematiche concernenti l'evoluzione del suo significato fino al dibattito sulle diverse accezioni recentemente acquisite, con particolare riferimento ai contesti storici urbani.

La lezione che si trae dai primi studi di Leonardo sulla percezione del paesaggio naturale e antropizzato, dalle guide e taccuini di viaggio del Cinque e Seicento, fino alla produzione di artisti e viaggiatori tra Sette e Ottocento e al più recente repertorio fotografico o cinematografico, mostra l'importante ruolo da attribuirsi oggi all'immagine storica del paesaggio quale strumento per l'individuazione dell'identità di un territorio, ormai in buona parte scevra da meri contenuti percettivi e oleografici, e sempre più legata ai fattori umani, storici e sociali, in una parola „culturali“, che nell'immagine vanno letti e tradotti.

ALFREDO BUCCARO

Si tratta in effetti di riconoscere nei caratteri „percettibili“ di un paesaggio, attraverso gli strumenti della storia della città e dell'„iconografia storica“, i valori culturali condivisi di un sito o di un insediamento: in tal senso l'esperienza del Convegno CIRICE 2016 potrà segnare un nuovo passo non solo ai fini di un più consapevole riconoscimento di tali valori attraverso lo studio dei *media* adottati nella descrizione del paesaggio storico, ma verso un'azione di tutela volta alla trasmissione e valorizzazione della memoria di quei luoghi.

1. Dalla lezione di Leonardo ai contributi del Novecento

Nel contesto dei nostri studi sull'„iconografia del paesaggio e sui suoi *media* nella storia, ci pare opportuno ripercorrere in sintesi le origini del termine all'alba dell'età moderna [Buccaro 2015], con particolare attenzione alla prevalente connotazione estetica che esso assume sin da principio in Italia, assente nei più „fisici“ sinonimi stranieri.

In primis è il termine *paese* a diffondersi nella penisola, traendo all'inizio il significato etimologico dall'aggettivo *pagense*, ossia *del pagus*, cioè quanto attiene a un luogo fatto di natura e di case, insomma a un territorio antropizzato. Dunque il *paesaggio*, derivato dal francese *paysage* ritrovabile a partire dalla metà del „500, si riferirebbe – anche in considerazione del suffisso *-aggio* e della radice indoeuropea – all'uso pacifico e „consensuale“ del *pagense* da parte della comunità [Devoto 1969]. Ma proprio nella Francia di Francesco I era presente chi avrebbe gettato le basi per quella nozione di paesaggio destinata a diffondersi nell'Europa moderna, dai contenuti prevalentemente percettivi e iconografici.

Leonardo, infatti, già sul volgere del Quattrocento parla di «paesi» con riferimento alla percezione visiva e conseguente rappresentazione degli ambienti naturali e antropizzati: «Delli Aspetti de Paesi», «Modo di formar paesi», «Li paesi fatti nella figuration del Verno», «Ritrar siti e paesi» [Buccaro 2011], sono diversi modi di indicare le tecniche della nuova pittura „di paesaggio“ da parte di chi la inaugurò nel 1473 con la famosa veduta di Valdarno presa da Monte Albano verso il padule di Fucecchio e conservata agli Uffizi: in essa il genio toscano esaltò i caratteri legati alla visione del territorio attraverso il filtro dei fattori naturali della vegetazione, della luce, dell'atmosfera, della lontananza, ma anche dei segni della presenza dell'uomo e del costruito. Come nota Pedretti la veduta, da noi non a caso adottata quale copertina del presente volume, si può considerare il primo paesaggio nella storia dell'arte italiana [Libro di Pittura 1995, 15]: la rappresentazione si avvale di una resa „impressionistica“ di probabile derivazione fiamminga, molto simile a quella ritrovabile nella coeva veduta di Firenze detta „della catena“ di Francesco Rosselli (1472). Si sa, del resto, che Leonardo raccomandava la pratica della ripresa dal vero, da eseguirsi anche con l'uso del prospettografo, concepito come una vera e propria macchina fotografica.

Alcuni significativi precetti del *Trattato della Pittura*, tratti dai testi originali di Leonardo [Trattato della Pittura 1651] e rinvenibili anche in un apografo da me fatto recentemente acquisire dall'Ateneo Federiciano¹, riguardano fenomeni di percezione del paesaggio urbano in relazione alla posizione e distanza dell'osservatore e le conseguenti scelte in materia di rappresentazione. A volte in questi scritti l'artista-scienziato giunge davvero a „dipingere con la penna“, rivelando tutte le proprie doti in materia di estetica del paesaggio:

«Li Paesi fatti nella figuration del Verno, non debbon dimostrar le sue montagne azzurre, come far si vede alle Montagne dell'Estate [...]. Infra le Montagne vedute in lunga distanza quella si dimostrerà di color più azzurro, la qual sia di color più oscuro [...].»²



Fig. 1: Leonardo, *Veduta di Valdarno da Monte Albano verso il padule di Fucecchio* (1473). Firenze, Uffizi. *Gabinetto Disegni e Stampe*, n. 1 (8 Pr)

Proprio trattando «Delli Aspetti de Paesi», il nostro osservatore dimostra la massima acutezza e quella capacità unica di notare a occhio nudo ciò che, ancora oggi, è in molti casi visibile solo con l'aiuto di sofisticati strumenti³. Risultano pure preziosi alcuni precetti del *Libro di Pittura* – composto sui testi vinciani dall'allievo Melzi [*Libro di Pittura* 1995] –, del Codice Arundel e dell'Atlantico in materia di percezione del costruito e del paesaggio urbano:

«Dell'altezze delli edifici visti nelle nebbie. Quella parte del vicino edificio si mostra più confuso, il quale è più remoto da terra; e questo nasce perché più nebbia è infra l'occhio e la cima dell'edificio, che non è dall'occhio alla sua basa. La torre parallela veduta in lunga distanza infra la nebbia si dimostrerà tanto più sottile, quanto ella fia più vicina alla sua basa. Questo nasce per la passata [proposizione], che dice: La nebbia si dimostra tanto più bianca e più spessa, quanto ella è più vicina alla terra, e per la 2^a di questo, che dice: La cosa oscura parrà di tanta minor figura quanto ella fia veduta in campo più di potente bianchezza. Adunque, essendo più bianca la nebbia da piedi e da capo, gli è necessario che la oscurità di tale torre si dimostri più stretta da piedi che da capo» [*Libro di Pittura* 1995, 326].

«Della veduta d'una Città in aria grossa. L'occhio, che sotto di se vede la città in aria grossa, vede le sommità degli edifizii più oscuri, e più noti, che il loro nascimento, e vede le dette

ALFREDO BUCCARO

sommità in campo chiaro, perche vede nell'aria bassa, e grossa [...]» [*Libro di Pittura* 1995, 322].

«Li edifici veduti in lunga distanza di sera o mattina in nebbia o aria grossa, solo si dimostra la chiarezza delle lor parti aluminare dal sole, che si trova inverso l'orizzonte, e le parti delli detti edifici che non son vedute dal sole restano quasi del colore di mediocre oscurità di nebbia» [*Libro di Pittura* 1995, 326].

«Quella parte del vicino edificio si mostra più confuso, il quale è più remoto da terra; e questo nasce perché più nebbia è infra l'occhio e la cima dell'edificio, che non è dall'occhio alla sua basa. La torre parallela veduta in lunga distanza infra la nebbia si dimostrerà tanto più sottile, quanto ella sia più vicina alla sua basa».

«Bello spettacolo fa il sole quando è in ponente, il quale alumina tutti li alti edifici delle città e castella, e gli alti alberi delle campagne, e li tinge del suo colore; e tutt'il resto da lì in giù rimane di poco rilievo, perché, essendo solamente aluminato dall'aria, essi hanno poca differenza dalle loro ombre ai loro lumi, e per questo non ispiccano troppo [...]» [*Libro di Pittura* 1995, 333].

«Quando il sole è all'oriente, e l'occhio sta sopra il mezzo di una città, esso occhio vederà la parte meridionale d'essa città aver li tecti mezzi ombrosi e mezzi luminosi, e così la settentrionale; e la orientale fia tutta ombrosa, e la occidentale fia tutta luminosa» [*Libro di Pittura* 1995, 451; Valerio 2005¹, 119-121; Valerio 2005², 11-41].

«Li edificii inver ponente, sol si dimostra la lor parte luminosa, poi che 'l sol si scopre; e 'l resto le nebbie lo occultano. [...] Quanto più l'aria sarà grossa, li edificii delle città e li alberi delle campagne parranno più rari, perché sol si mostreranno e più eminenti e grossi»⁴.

«Perché le torri e campanili in lunga distanza, essendo di grossezza parallela, paian piramidali, di piramide sottosopra. Questo nasce perché l'aria che più s'abbassa, essendo grossa e nebbiosa, più occupa; e quell'obbietto che più è occupato, più cela la notizia de' sua stremi; onde la notizia dell'obbietto resta inverso la sua linia centrale»⁵.

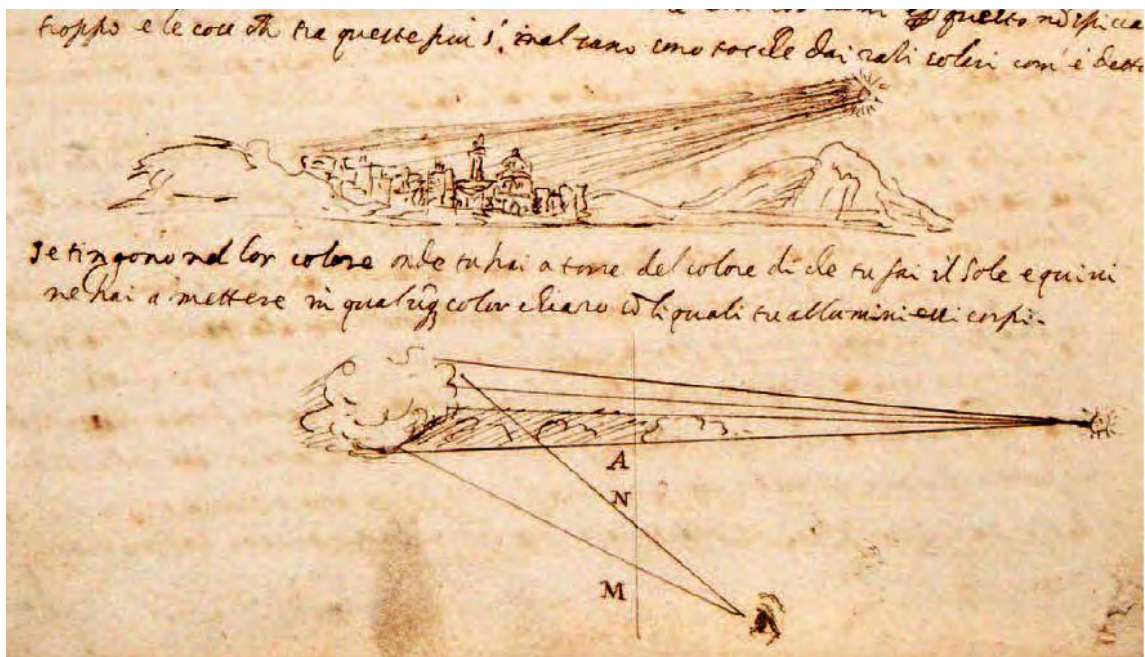


Fig. 2: Ignoto fine sec. XVI, Codice fridericiano A1/1, apografo del Trattato della Pittura di Leonardo, f. 31v. Napoli, Università di Napoli Federico II, Centro di Ateneo per le Biblioteche - Biblioteca Area Umanistica.

Dalle parole di Leonardo si comprende quanto gli «Aspetti de Paesi» fossero nient'altro che le immagini dei siti, risultanti dal processo con cui, partendo dalla visione, si passa alla rappresentazione dei contesti urbani e naturali: il concetto di *paesaggio* come insieme di

quanto si percepisce e, poi, si rappresenta di un sito si rafforzerà nel corso del XVI e del XVII secolo, diffondendosi in Europa specie in ragione dell'uso politico dell'iconografia e della cartografia urbana e territoriale. Basti pensare a come, ad esempio, il „ritratto di città“ [de Seta 2011] diventi in breve tempo strumento della propaganda da parte di casate e regnanti, fondata sulla diffusione dell'immagine dei propri domini.

La rappresentazione moderna del paesaggio evolve così insieme con i propri *media*, sia in forma grafica sia descrittiva, specie a corredo dei testi di apodematica, la nuova scienza del viaggio d'istruzione in Italia di marca tedesca e fiamminga: la visita dei luoghi mitici dell'area flegrea, del golfo di Napoli e di altri siti costieri mediterranei rappresenta ormai un punto fermo [Gaiga 2014, 14-29]. Viene allora da ripensare proprio al comune suffisso -*aggio* che si ritrova, tra gli altri termini, anche nel *viaggio* con allusione all'insieme delle esperienze legate alla „via“, all'itinerario. Vedute, ritratti di luoghi e città prolifereranno negli atlanti e nelle guide fino e oltre la nascita del *Grand Tour* [de Seta 1995].

Una decisa svolta sarà segnata sul principio dell'Ottocento da Goethe, che amplierà il significato di paesaggio considerandolo quale «dato culturale organizzato in funzione di un sapere preesistente» [Vitta 2005, 205-206]: dunque, a partire dal grande studioso tedesco e attraverso l'esperienza del *Viaggio in Italia*, all'originario carattere prevalentemente percettivo e pittorico del paesaggio mediterraneo si aggiungerà quello di „metadato“ dalle più profonde e ampie implicazioni culturali e antropologiche. In tal senso, specie con il diffondersi delle scienze sociali alla fine del XIX secolo, insieme con la nascita di nuove tecniche di rappresentazione, all'immagine pittorica o grafica colta dal viaggiatore e dall'artista, evocatrice ancora nell'Europa neoclassica di memorie e di emozioni, si aggiunge l'aspirazione a rappresentare il dato reale, garanzia di conoscenza della natura e delle città: con la fotografia risulterà acquisita l'accezione „scientifica“ che il paesaggio affianca a quella tradizionale, artistica e letteraria. Humboldt, pioniere della geografia moderna, esprimerà al meglio il contenuto „doppio“ di quel concetto, atto ad indicare da un lato la cosa reale, dall'altro l'immagine della cosa stessa [Farinelli 1990, 11].

Ma per un riscatto dei più ampi contenuti culturali su quelli meramente visivi il cammino sarà lungo, tanto più all'interno della solida tradizione oleografica di marca mediterranea. Quella, ad esempio, che ancora nel 1939 ispirerà Giuseppe Bottai nella redazione del testo della legge n. 1497 sulla tutela delle bellezze paesistiche in Italia, intese alla maniera crociana come „bei panorami“ o „quadri“. Non prima del 1961, quindi, con Lucio Gambi, verranno richiamati ufficialmente gli aspetti „non visivi“ del paesaggio, ossia quelli socio-economici, politici, storici; ma se, nell'epoca dei grandi cambiamenti e delle trasformazioni territoriali conseguenti al secondo conflitto mondiale, sul piano teorico il Bel Paese, con i tanti chilometri di coste e di paesaggi esaltati e immortalati da secoli, negherà ai nuovi interventi la possibilità di semplici „cosmesi formali“ con lo scopo di cogliere i caratteri profondi dell'identità del territorio, in realtà per alcuni decenni consentirà che vengano perpetrati sul proprio suolo autentici scempi.

Sul principio degli anni '80 giungono le meditate definizioni di Rosario Assunto [Assunto 1980, 49-51], riferite a un *territorio* inteso in senso quantitativo e spaziale, indipendente dalla vita sociale, e ad un *ambiente* dal doppio significato bio-ecologico e storico-culturale, che includa il territorio aggiungendovi i fattori umani: il *paesaggio* dunque, quale forma percepibile che l'ambiente conferisce alla „materia“ territorio, comprenderebbe entrambi. Proprio questo valore di „insieme“ del paesaggio, percepito e poi rappresentato, va riconosciuto attraverso il repertorio iconografico storico ai fini della tutela dell'immagine e dell'identità urbana e ambientale, scongiurandosi in tal modo quanto denunciato dal Turri:

ALFREDO BUCCARO

se immaginiamo il paesaggio contemporaneo come un teatro, in cui gli individui sono attori ma anche spettatori che guardano gli effetti del loro agire rispecchiandosi in esso [Turri 2010, 13], la sua crisi va attribuita al fatto che l'uomo ha progressivamente indebolito il proprio ruolo di spettatore, non preoccupandosi di fermarsi a esaminare le conseguenze delle proprie azioni [*Il paesaggio nell'era della globalizzazione, 2010*]. Appare allora assai stimolante, sotto il profilo del possibile ruolo dell'iconografia nella programmazione degli interventi sulla città storica, una lettura del paesaggio come «riferente visivo fondamentale ai fini della costruzione territoriale» [Turri 2004, 15].

Quale testimonianza migliore, dunque, dell'immagine storica nella „decostruzione” dell'identità del paesaggio urbano, e quale migliore strumento nella progettazione del suo recupero?

2. Il dibattito e le problematiche attuali in materia di paesaggio storico urbano

A seguito del VI Convegno Internazionale di Iconografia Urbana CIRICE 2014 su “Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento” e del particolare fermento di idee innescatosi in altre recenti occasioni di dibattito in materia di storia urbana – ci riferiamo, in particolare, ai Congressi EAUH Praga 2012 e Lisbona 2014, ad AISU Catania 2013 e Padova 2015, e ai Convegni su “Cultural Heritage” di Roma 2014 e 2015 – risulta oggi evidente l'interesse per la città storica e per i temi inerenti la sua identità, struttura e rappresentazione: ciò ci ha indotto a una recente riflessione [Buccaro 2015] sull'esito di tali esperienze nell'ambito specifico dell'iconografia del paesaggio storico urbano.

A fronte della maturazione, negli ultimi anni, di una sempre maggiore coscienza della tutela del bene paesaggio nelle sue più ampie accezioni – si vedano la Convenzione Europea del Paesaggio (2000), il Codice dei beni culturali e del paesaggio (2004) e i suoi successivi aggiornamenti – e, in particolare, dell'attenta definizione contenuta nella Raccomandazione Unesco del 2011, poco è stato scritto sui metodi d'indagine concernenti i caratteri identitari del paesaggio storico e, segnatamente, sul ruolo dell'iconografia urbana. Ma prima di affrontare questo tema sarà opportuna ancora qualche considerazione sugli elementi che concorrono al paesaggio storico urbano, tenendo conto di quanto recentemente espresso da studiosi come Tosco e Jakob [Tosco 2007; Tosco 2009; Jakob 2009], entrambi al nostro fianco anche in occasione del presente Convegno.

Innanzitutto, se in generale risulta condivisibile l'estensione della nozione di paesaggio a norma delle citate risoluzioni assunte in ambito italiano ed europeo, va sempre scongiurato l'insito pericolo di un «onnipaesaggio», paventato proprio da Jakob [Jakob 2009, 34]: infatti un'azione di tutela indifferenziata (si veda il proliferare delle „aree protette”, di cui alla citata Convenzione) può compromettere, sul piano etico ed economico, quella rivolta al bene culturale autentico. Ciò vale, quindi, anche per i contesti insediativi storici per i quali si richieda, in tutto o in parte, l'applicazione del valore di „paesaggio storico urbano”.

Dobbiamo purtroppo constatare come sinora, sull'onda di posizioni teoriche basate ancora su un'accezione prevalentemente percettiva e sincronica [Ritter 1994, 58], non si sia dato adeguato peso, nell'individuazione di quel valore, all'indagine sulla storia urbana e sull'iconografia storica: da storici della città e della sua rappresentazione, sottolineiamo l'esigenza di affiancare sempre agli aspetti meramente percettivi quelli diacronici e culturali [Tosco 2007, 22] che, già ben evidenziati nella Raccomandazione, risultano intangibili se

non perseguiti attraverso un attento lavoro storiografico. Peraltro quest'ultimo appare imprescindibile anche nell'intento di escludere dal paesaggio storico urbano le parti „avulse” del territorio insediativo, prive cioè, per dirla ancora con Turri [Turri 2004, 99], del ruolo di *iconemi* della memoria stratificata e collettiva, ossia non storicizzate né storicizzabili per evidente incompatibilità materiale, ambientale e sociale con l'identità e riconoscibilità condivisa, propria dei *topoi* urbani. Non si tratta, in effetti, di passare da una nozione estesa ad una ristretta, ma di riconoscere, con gli strumenti della storia della città e dell'iconografia storica, nei caratteri „percettibili” di un paesaggio urbano i riflessi dei valori culturali condivisi, ossia la traduzione in segni estetici delle culture che vi si sono avvicendate, distinguendone i simboli acquisiti da quanto è estraneo e tale resterà irrimediabilmente.

Riteniamo che tale posizione si possa rafforzare se applicata al paesaggio mediterraneo, la cui identità, lungi dal derivare dalla pura contemplazione „emozionale” trasmessa da un certo vedutismo artistico, va riconosciuta nei segni della natura e della storia. Nelle città del Mediterraneo, per il loro particolare carattere paesaggistico, anche più che in altri contesti si verificano i casi opposti di armonia o di contrasto tra i caratteri naturali e l'azione antropica a seconda che quest'ultima venga attuata con segni compatibili o suscettibili di „rigetto” da parte dell'ambiente.

Ai fini, quindi, della ricerca delle forme distintive del paesaggio, svolgeremo un'operazione scientifica rigorosa partendo, induttivamente, dallo studio delle testimonianze storico-documentarie, grafiche, materiali e persino orali [Muratori 1959; Tosco 2007, 96-97]. Ma per scrivere una vera storia del paesaggio e non una semplice analisi storico-territoriale occorrerà trarre da quei dati la „percezione culturale” dei luoghi [*Estetica e paesaggio* 2009, 8; Baldeschi 2011, 100]. Se infatti il paesaggio è «risultato artificiale, non naturale di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura» [Jakob 2009, 27], quello urbano, da sempre teatro della comunità che costruisce i propri spazi, offrendocene poi l'immagine, sarà il risultato di una complessità sedimentata, di una creazione e trasformazione collettiva di lunga durata, progetto della comunità stessa [Bonesio 2002, 11]. Tra i tanti strumenti utili a decifrare questo complesso palinsesto, quello iconografico ci consente di riconoscere la memoria „percepita”, sia dal punto di vista dei riferimenti materiali e visivi dei luoghi, sia dell'immagine complessiva di quella comunità, condivisa e tramandata nel tempo.

3. Contributi e finalità del Convegno CIRICE 2016

Sulla scia del descritto dibattito, proviamo ora a tratteggiare le linee principali di ricerca e gli obiettivi dell'attuale edizione del Convegno. La rassegna ha voluto tentare, come si diceva, una sorta di „de-costruzione” dell'immagine storica del paesaggio urbano e rurale, da condursi attraverso lo studio dei *media* che, nel corso della storia fino allo scenario attuale, l'hanno generata, nonché mediante l'analisi degli elementi che concorrono alla sua formazione, a partire dalla scala del territorio fino a quella del costruito.

Proprio in relazione all'attuale definizione di „paesaggio storico” e agli aspetti culturali e diacronici da aggiungere a quelli percettivi della sua fruizione, siamo dunque partiti dai „paesaggi dell'Antico” che, alimentati dall'Umanesimo archeologico, dal XVI secolo in poi vedono un'ampia diffusione attraverso la letteratura di viaggio nordeuropea e la conseguente produzione di atlanti e di guide: in molti casi si assiste alla costruzione di

ALFREDO BUCCARO

nuovi modelli culturali, atti addirittura a riscrivere l'immagine dei luoghi al di fuori della realtà, onde favorire la formazione del mito.

Giunti alle soglie dell'età contemporanea assistiamo, a seguito della diffusione dei nuovi processi produttivi fondati sulla meccanizzazione e grazie all'introduzione delle riforme amministrative culminate nel periodo napoleonico, non solo all'adozione di nuovi strumenti di rilievo e rappresentazione, ma alla trasformazione degli stereotipi narrativi del paesaggio urbano e rurale, dettata nel secondo Ottocento dal consolidarsi del modello industriale e borghese. In tale contesto è preminente il ruolo della fotografia quale mezzo iconografico innovativo, in principio certamente legato alla tradizione delle vedute pittoriche, ma poi sempre più autonomo nel „taglio“ dell'immagine, nello scorcio e nel dettaglio dei luoghi, specie nella sua funzione a corredo di testi turistici o divulgativi, ma anche per finalità già decisamente artistiche. Tra primo e secondo dopoguerra, poi, l'ingresso della cinematografia documentaria e d'autore aggiungerà un altro prezioso strumento di indagine sulla città e sul suo territorio: che sia essa animata dalla propaganda di regime, da scopi artistici o di documentazione, le immagini che possono trarsene, anche come semplici sfondi della narrazione, risultano in molti casi di enorme interesse nell'analisi dell'evoluzione urbana e dei contesti ambientali. In proposito è appena il caso di sottolineare l'importanza della rappresentazione storica del territorio agrario quale mezzo utile alla generale definizione dei paesaggi culturali, dal momento che l'agricoltura ha per secoli connotato i territori antropizzati, conformandoli e dando vita a immagini dei generi più vari, preziose sia per le indagini conoscitive delle morfologie e delle biodiversità, sia per gli aspetti architettonici delle presenze rurali.

Anche la semplice narrazione o descrizione testuale dei paesaggi è da tenersi in attenta considerazione, in quanto strumento per la conoscenza del territorio spesso ancor più significativo di quello grafico, in quanto derivante dall'elaborazione e trasposizione del paesaggio in forma letteraria. Basti pensare, come abbiamo già sottolineato, a quanto prodotto dalla pratica del viaggio in età moderna e contemporanea nella mitteleuropa cinque-seicentesca, fino alla produzione di testi, guide, taccuini, diari legata alla pratica del *Grand Tour* e a quella del turismo tra Otto e Novecento.

Abbiamo inoltre voluto indagare specificamente le tecniche di rappresentazione del paesaggio, non solo quelle del passato, ma anche il ricco repertorio di metodi e strumenti che gli attuali programmi informatici mettono a disposizione dello storico della città e dell'architettura. Oltre, quindi, allo studio delle pratiche grafiche tradizionali, finalizzate, nel corso dei secoli, alla raffigurazione e al rilievo urbano e territoriale, particolare interesse suscitano oggi quelle digitali, ossia le piattaforme tecnologiche più avanzate per la lettura e la comunicazione dei sistemi storico-territoriali complessi: si tratta di metodologie che sempre più si impongono ai fini della conoscenza dei tessuti storici, della catalogazione e modellazione dei loro contesti e delle singole parti, ma soprattutto nella programmazione del loro recupero.

Conclusioni

Lo studio dell'immagine storica del paesaggio non può fermarsi alla mera speculazione critica o all'analisi dell'evoluzione delle tecniche ma, più che mai nello scenario attuale, deve essere volto verso indifferibili azioni finalizzate alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio storico-paesaggistico, evidenziando tutte le potenzialità dei *media*, vecchi e nuovi, utili a tali azioni: sarà così possibile riconoscere le cause delle secolari trasformazioni dei paesaggi urbani e rurali, per poi porre in atto i codici di pratica

indispensabili alla loro tutela. In tal senso si è voluto tenere in attenta considerazione la necessità di una „trasmissione della memoria“ fondata sulla rappresentazione del „vissuto“ e della „temporalità“ dei paesaggi, quali caratteri intrinseci del palinsesto della loro fisicità e pregnanza socio-culturale.

Bibliografia

- ASSUNTO R. (1980). *Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», a. XVI (ago.-dic.), 49-51.
- BALDESCHI P. (2011). *Il Paesaggio e il territorio*. Firenze: Le Lettere.
- BONESIO L. (2002). *Oltre il paesaggio: i luoghi tra estetica e geofilosofia*. Casalecchio: Arianna Editrice.
- BUCCARO A. (2011). *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*. Poggio a Caiano/Napoli: CB Edizioni/Ediz. Scientifiche Italiane.
- BUCCARO A. (2015). *L'immagine storica del paesaggio della città mediterranea e il ruolo dell'iconografia urbana*. In «Città e Storia», n. 1, 71-87.
- Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento* (2014). A cura di A. Buccaro, C. de Seta. Napoli: Ediz. Scientifiche Italiane.
- DE SETA C. (1995). *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa.
- DE SETA C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi.
- DEVOTO G. (1969). *Avviamento all'etimologia italiana. Dizionario etimologico*. Firenze: Le Monnier.
- Estetica e paesaggio*, (2009). A cura di P. D'Angelo. Milano: Il Mulino.
- FARINELLI F. (1990). *L'arguzia del paesaggio*, in «Casabella», nn. 575-576.
- GAIGA S. (2014). *La Descrizione di tutta Italia di Leandro Alberti e il Theatrum Orbis Terrarum di Abraham Il paesaggio nell'era della globalizzazione* (2010). PhD disser. (dr. Vecchio G.V., XXIII ciclo/2007-2010, Università di Catania, tutor prof. N. Famoso).
- JAKOB M. (2009). *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- Libro di pittura: Codice urbinatense lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana. Leonardo da Vinci* (1996). A cura di C. Pedretti, trascriz. critica di C. Vecce. Firenze: Giunti.
- MURATORI S. (1959). *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, in «Palladio», nn. 3-4. *Ortelius*, in «Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani», vol. 29, n. 1, 14-29.
- RITTER J. (1994). *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*. Milano: Guerini e Associati.
- TOSCO C. (2007). *Il paesaggio come storia*, Bologna: Il Mulino.
- TOSCO C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Trattato della pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaele Du Fresne* (1651). Parigi: G. Langlois.
- TURRI E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio.
- TURRI E. (2010). *Il Paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio Editore.
- Estetica e paesaggio* (2009). A cura di P. D'Angelo. Milano: Il Mulino.
- VALERIO V. (2005¹), *Leonardo, Leopardi e i loro «orizzonti»*, in *Leonardo, genio e visione in terra marchigiana*, catalogo della mostra (Ancona 2005), a cura di C. Pedretti. Foligno: Cartei e Bianchi Editori, 119-121.
- VALERIO V. (2005²). *L'Orizzonte e l'Infinito in Leonardo*, in *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*. Lombardi: Siracusa, 11-40.
- VITTA M. (2005). *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino: Einaudi.

Note

¹ Napoli, Biblioteca Area Umanistica dell'Università di Napoli Federico II.

² Napoli, Biblioteca Nazionale, *Manoscritti e Rari*, XII.D.79, *Codice Corazza*, foll. 4-5.

³ *Ivi*, fol. 27.

⁴ London, British Library, *Codice Arundel* 263, fol. 169r.

⁵ Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, fol. 130v-b.

Parte I / Part 1

La costruzione storica dell'immagine del paesaggio urbano e rurale, tra architettura, città e natura

The historical construction of the image of urban and rural landscapes, among architecture, city and nature

Alla definizione di paesaggio storico, oltre agli aspetti percettivi e sincronici, concorrono quelli culturali e diacronici, riconoscibili solo attraverso un attento lavoro storiografico sull'evoluzione urbana e sull'iconografia della città e del territorio antropizzato. I contributi che seguono individuano, nei caratteri 'percettibili' di un paesaggio urbano o rurale, i segni consolidati di eventi naturali o della mano dell'uomo.

The definition of historical landscape combines cultural and diachronic aspects together with perceptive and synchronic ones, which are recognizable only by an accurate historiographical work on the urban evolution and on the iconography of the city and of the man-made territory. The following papers will identify the signs which are drawn by natural events or by human hand in the 'perceptible' characters of the urban or rural landscape.

Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento

The landscape as a travel memory. Scandinavian architects and the myth of the Italian landscape in the early twentieth century

FABIO MANGONE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Introduzione

Per gli architetti scandinavi di età contemporanea, la tradizione del viaggio in Italia come fondamentale perfezionamento della formazione rappresenta per tutta l'età contemporanea un fenomeno ampio e ricco di risvolti, sostenuto da un cospicuo impegno non solo delle istituzioni preposte alla formazione ma anche dello Stato. Nella fase settecentesca riguarda soprattutto quei paesi dalla più solida tradizione accademica, innanzitutto la Danimarca e poi la Svezia; si consolida nel corso del secolo successivo, configurandosi come una pratica sempre più diffusa, estesa anche tra fine Ottocento e primo Novecento a Finlandia e Norvegia [Mangone 2002].

Nel corso dei secoli, l'esperienza del viaggio formativo in Italia acquisisce la robustezza di una tradizione, con molti elementi di continuità pur se soggetta a una serie di graduali, lente modificazioni. Queste ultime riguardano essenzialmente: la durata del viaggio, che va mano a mano a comprimersi, facendo sì che il contatto con i luoghi e con i monumenti non generi più lunghe e rigorose misurazioni, e analisi capillari, ma rapide impressioni; l'ampliamento degli itinerari, che strutturato sulla tradizione settecentesca del Grand Tour, si arricchisce mano a mano di nuove mete che riflettono per un verso il potenziamento dei mezzi di trasporto (soprattutto dopo l'avvento della ferrovia) e la facilità di raggiungere luoghi prima preclusi, e per l'altro l'emergere di nuovi 'miti' turistici; il graduale mutamento degli interessi degli architetti, che nel corso del tempo giunge ben oltre le dimensioni esclusive dell' 'antico' e del 'monumento' che motivavano il viaggio settecentesco.

Attraverso tante, graduali trasformazioni il viaggio in Italia da cardine della cultura neoclassica diventa essenziale elemento di costruzione della modernità in architettura. Particolarmente significative risultano alcune esperienze odepatiche compiute nel primo Novecento, a cavallo della grande Guerra, allorché l'interesse è con crescente frequenza concentrato sulla più vasta scala d'insieme, ben oltre la dimensione del singolo monumento: tali esperienze risultano fondamentali per l'affermazione di una nuova cultura del paesaggio nei paesi nordici, tanto per quanto riguarda la teoria quanto per ciò che riguarda la pratica. A titolo esemplificativo prenderemo in considerazione alcuni tour italiani compiuti rispettivamente da architetti finlandesi e da architetti svedesi: nel primo caso, verificando l'accrescere di una sensibilità paesistica sino ad arrivare a prime incerte teorizzazioni; nel secondo caso, analizzando le indispensabili premesse alla costruzione di uno dei più straordinari paesaggi artificiali costruiti nel Novecento.

1. Il mito toscano nella Finlandia di inizio novecento. Una questione teorica

Rispetto ai colleghi danesi e scandinavi, sin dalla fine dell'Ottocento, gli architetti finlandesi freschi di diploma in viaggio di studio in Italia risentono forse dalla mancanza di una scuola

FABIO MANGONE

di belle arti, e se sembrano più liberi da pregiudizi talora mostrano una minore raffinatezza grafica; per il resto, però, come dimostrano ad esempio i taccuini di Helge Rancken¹ e di Karl Wredell², in giro per il Bel Paese rispettivamente nel 1882 e nel 1885-86, condividono interessi e itinerari, attribuendo la medesima rilevanza alle escursioni toscane, mostrando talora una maggiore attenzione per i valori urbani, e per l'intorno dei monumenti. Per Wrede, ad esempio, non è solo il pittoresco complesso di San Miniato ad essere considerato un monumento inseparabile dal proprio ambiente; anche la brunelleschiana Cappella Pazzi non è intesa come un oggetto architettonico perentoriamente in sé concluso, ma viene rilevata nel rapporto instaurato con il piccolo giardino antistante, con il portico e con la più ampia e articolata massa di Santa Croce. Nella direzione di un certo interesse per l'estetica urbana, peraltro, spinge anche il magistero di Gustaf Nyström, dal 1879 libero docente, poi professore (1895) e direttore (1903) al Politecnico di Helsinki. Prima del rituale viaggio italiano, nel 1879, Nyström, ha seguito i corsi della Scuola di architettura dell'Istituto politecnico di Vienna, e l'atelier di Heinrich von Ferstel, entrando in contatto con la nuova riflessione urbanistica mitteleuropea: possiede sicuramente i testi di Baumeister [Tuomi 1999, 77-78] e con molta probabilità conoscerà tempestivamente anche quelli di Sitte. Ne raccoglierà appieno l'eredità il suo allievo, collaboratore, e infine successore al Politecnico dal 1919, Armas Lindgren, architetto e studioso di storia dell'arte [Nikula, 1988]. Le sue aperture culturali e le sue passioni – l'infatuazione per il rinascimento italiano [Schildt 1984, 82] come l'impegno nelle spedizioni della Società antiquaria per rilevare le antiche chiese lignee nelle contrade più periferiche della Finlandia – confluite anche nella sua attività di docente, risulteranno decisive per un'intera generazione di architetti finlandesi, e proprio per gli entusiasti interpreti finlandesi del «classicismo nordico» [Nordiskklassicism 1982], nati tra il 1885 e il 1900, pellegrini in Italia nei primi anni venti. Nel 1902, in due riprese, Lindgren visita per la prima volta l'Italia, di cui ama specialmente Toscana e Umbria: a marzo è segnalata la sua presenza a Pistoia (il suo nome è nell'albo dei visitatori della Chiesa di San Francesco l'8 marzo) [Chelucci 2001, 205-223]³, a Montelupo Fiorentino, a Siena e a Orvieto; vi torna a ottobre – probabilmente per vistare a Torino l'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna, essendo stato da poco nominato direttore del Dipartimento superiore della Scuola centrale di Arti applicate – e si spinge di nuovo a Firenze dove visita la Certosa. Alcuni superstiti schizzi odeporeici relativi a località toscane e umbre⁴ lo rivelano un sensibile interprete dei felici connubi di natura e storia, attento a sintetizzare nell'essenzialità dello schizzo la suggestione delle costruzioni tradizionali abbarbicate sulle strade in pendenza, le imprevedute interrelazioni tra gli agglomerati urbani e il paesaggio agricolo collinare. A inizio Novecento, d'altronde, prosegue con vigore la tradizione del tour italiano, come dimostrano tra gli altri i casi dei finlandesi Sigurd Frosterus, e di Uno Ullberg (Frosterus viene più volte in Italia, nel 1900, nel 1906 e nel 1907; Ullberg vi giunge nel 1909), dei quali pure conosciamo grafici relativi alla Toscana.

Dopo la guerra, questa consuetudine, mentre in linea di massima va man mano a declinare nei paesi dalla più antica tradizione accademica, conosce una rinnovata fortuna in paesi come la Finlandia e la Norvegia pervenuti da ultimi a formare autonomamente una vera e propria classe professionale. In particolare i giovani diplomati al Politecnico di Helsinki, allievi di Nyström e di Lindgren, innestano sugli itinerari consolidati dai loro predecessori e colleghi ottocenteschi nuovi orizzonti culturali e nuove curiosità. Nel segno della recente infatuazione per il duttile «classicismo astratto», si ricerca una vera e propria lingua comune pregna della nuova cultura urbana: cosicché guardando all'immenso

repertorio della tradizione italiana si ricercano tanto spunti per i grandi capisaldi monumentali, quanto per una decorosa edilizia di routine, mentre in parallelo cresce notevolmente l'attenzione per il paesaggio urbano e rurale. Il palazzetto quattrocentesco o il casolare rustico non appassiano meno dei capolavori brunelleschiani o albertiani; e tanto dell'edilizia «minore» quanto del monumento eccezionale il rapporto con l'intorno, le relazioni con le strade e le piazze risultano spesso più interessanti delle qualità formali intrinseche. Con tali prospettive, non sono pochi – in rapporto alla relativamente esigua consistenza della categoria – i futuri protagonisti della scena finlandese a imboccare la via dell'Italia [af Schultén 1947], soggiornandovi pochi giorni o parecchi mesi: nel 1920 Erik Bryggman e Marius af Schultén, nel 1921 Hilding Ekelund, Eva Kuhlefelt Ekelund, Johan Sigfried Sirén e Martti Valikangas, nel 1924 Pauli Blomstedt, Alvar Aalto e Aino Marsio, oltre che una seconda volta Sirén, nel 1925 Oiva Kallio. Per quasi tutti loro è comprovata una sosta in Toscana per studiare i borghi medievali e le piazze storiche, ma mentre di alcuni viaggi si hanno solo scarse e frammentarie notizie, altri sono ricostruibili più approfonditamente. Tra questi ultimi si collocano le esperienze di Erik Bryggmann e dei coniugi Ekelund, entrambe particolarmente interessanti e dense. Diplomatosi al Politecnico di Helsinki da tre anni, Erik Bryggmann nel 1919 chiede una borsa di studio della fondazione Sjöströrn, per un soggiorno di studio in Svezia e Danimarca; ma quando l'anno successivo ottiene la sovvenzione governativa la utilizza per un fruttuoso viaggio in Italia [Schildt 1991, 107], tra la primavera e l'estate del 1920. Prima di partire ha già maturato alcune esperienze che in qualche misura si rifletteranno su questo tour: nel 1914, con Hilding Ekelund, ha compiuto una spedizione per ricercare in Svezia e in Danimarca le fonti medievali di quello che appare il più legittimo linguaggio contemporaneo, lo stile nazional-romantico; dopo il diploma ha collaborato con Armas Lindgren, restando probabilmente influenzato dalla sua passione per la Toscana, ed inoltre è stato assistente di Otto I. Meurmann, architetto del Dipartimento di pianificazione di Helsinki, luogo di sperimentazione delle più moderne teorie urbanistiche. Le mete toscane – Firenze, Fiesole, Pisa, Lucca, Pistoia, Certaldo, San Gimignano, Siena – costituiscono gran parte del suo itinerario⁵, comprendente rapide escursioni in Umbria e in Veneto e a Roma, senza spingersi più in giù. Sicuramente non si tratta del tour più esteso, ma in compenso gli interessi in gioco sono molti, come dimostra – molto più degli scatti fotografici – la nutrita serie delle annotazioni grafiche, con una gamma che spazia dai rapidi appunti a matita alle composizioni ad acquerello. Bryggmann mostra un punto di vista assai differente rispetto agli architetti-viaggiatori delle generazioni precedenti: raramente annota le caratteristiche cromatiche e materiche delle superfici, quasi mai si sofferma sulla decorazione. All'interno dei conclamati monumenti individua specifiche parti – il transetto di San Giovanni a Lucca o il cortile di Palazzo Vecchio a Firenze – per riportarne soprattutto l'effetto spaziale riferito a significativi punti di vista reali piuttosto che ad astratte rappresentazioni convenzionali. Condizionato più da Sitte che da Ruskin, è però più attratto dagli insiemi urbani che non dai singoli edifici. Per un verso studia le piazze tradizionali – del Campo a Siena, del Carmine a Firenze, nonché quelle Duomo a Siena, a Pistoia e a San Gimignano – affascinato soprattutto da quelle dotate di un impianto chiaro ma non perfetto dal punto di vista geometrico. All'interesse per le strutture planimetriche, rilevate nel rapporto con l'immediato intorno, coniuga una speciale attenzione per le visuali, studiando per un verso gli scorci dalle strade di accesso, per l'altro il rapporto tra il vuoto urbano e gli elementi che più fortemente lo qualificano architettonicamente, come soprattutto torri e campanili. Possiede poi una nuova e più

FABIO MANGONE

matura consapevolezza dei valori storico-estetici del paesaggio, da lui percepiti come straordinaria «combinazione di natura e arte, consapevole o inconsapevole». Di questa sensibilità tutta moderna danno conto certe straordinarie rappresentazioni «panoramiche» del paesaggio toscano, dei territori di Fiesole, di Siena, di San Gimignano. Con la passione per questi temi e questi luoghi, ha ereditato da Armas Lindgren anche la capacità di individuare i tratti fondamentali di un territorio esteso e di ricondurli rapidamente a icastiche rappresentazioni grafiche: ma nel rendere l'ineffabile dimensione cromatica fa tesoro dell'esperienza di Paul Cézanne, a cui per molti aspetti si approssimano i suoi acquerelli. Nell'anno successivo, partono per l'Italia di Helsinki, Hilding Ekelund (1893-1984) e Eva Kuhlefelt Ekelund (1892-1985), pure loro diplomati al Politecnico di Helsinki nel 1916 e da poco uniti in matrimonio. Oltre che delle esperienze di Lindgren e di Bryggmann, risentono fortemente dell'influenza dell'amico e coetaneo svedese Hakon Ahlberg [Hansson 1997, 62]⁶, tornato da poco dall'Italia dove si è particolarmente dedicato a «ritratti» panoramici di alcune città, tra cui Siena e Fiesole. Il lungo itinerario dei coniugi finlandesi dal Trentino alla Sicilia⁷, compiuto tra l'ottobre 1921 e il maggio 1922, compendia plurimi interessi, dal paesaggio alle arti applicate. Visitata in due riprese, nel novembre 1920 (Firenze e dintorni, Siena) e nell'aprile 1921 (Arezzo, Siena, Montepulciano, Pienza, Quirico, Firenze, Lucca, Prato Pistoia, Fiesole, Pisa), la Toscana si conferma – insieme all'Umbria – luogo privilegiato per lo studio dei valori urbani tradizionali.

Nei disegni e nelle note del diario [Bjorklund 2004]⁸, gli Ekelund – e soprattutto Hilding – prendono nota di molte cose: costruzioni anonime e grandi monumenti, affreschi e dettagli decorativi, «interni» architettonici ed «esterni» urbani. Se modesta appare loro la produzione architettonica contemporanea – appare ad esempio esecrabile lo «stile da pasticceria» di tombe e cappelle nel cimitero di San Miniato – è soprattutto il ricercato Rinascimento ad apparire loro meritevole di studi più approfonditi. Del paesaggio colpisce più la quotidianità che l'eccezionalità: più che i panorami celebrati, gli armonici connubi tra elementi antropici che si ha l'impressione di scoprire un po' dovunque, come ad esempio nel piccolo cimitero ottocentesco presso Montepulciano, o nelle contrade della campagna senese. Il desiderio di un approccio più analitico alla forma urbis, oltre la conformazione delle celebrate piazze, spinge gli Ekelund a inaugurare nel marzo 1921 a Roma, il «libro delle città». Pensato come bozza di una futura pubblicazione mai realizzata, il quaderno è dedicato a un circoscritto numero di rilevanti casi italiani di città storiche, tra cui Arezzo, Siena, Montepulciano, Pienza, Firenze, Prato, Lucca, Pistoia, Pisa, analizzate tanto nella struttura quanto nei principali spazi, attraverso profili planimetrici, schizzi prospettici, fotografie e descrizioni. Non mancano una certa capacità di coniugare l'analisi della *urbis* a quella della *civitas*. Il retro terra di studi etnografici e folkloristici compiuti dai coniugi in patria si rivela nella specifica attenzione per la vita e le attività che animano i centri storici. Di Pienza, ad esempio, colpisce tanto l'aura da primo Rinascimento della piazza e del palazzo Piccolomini, quanto il rapido popolarsi di contadini, di carretti e bancarelle nel giorno del mercato.

Le esperienze di Bryggmann e degli Ekelund diventano in qualche misura patrimonio condiviso con i colleghi. Nel 1923, Bryggmann scrive un pionieristico e influente saggio sul rapporto tra paesaggio e architettura rurale [Bryggman 1923], sollecitando l'attenzione sulla necessità di assicurare la sopravvivenza della specifica caratterizzazione regionale dei paesaggi finlandesi mediante opportuni criteri di pianificazione delle aree non urbane. Nello stesso anno 1923 sulla rivista di categoria, «Arkkitehti», Hilding Ekelund pubblica un

breve e lirico resoconto del suo viaggio italiano, intitolato *Italia la bella. Rapsodia di un viaggio* [Ekelund 1923, 17-28], illustrato con disegni suoi e di Bryggmann. La scrittura rapida e tuttavia incisiva traspone in una dimensione mitica il caratteristico connubio di paesaggio, arte e vita.

Il panorama di Firenze è seducente, bello – si potrebbe dire quasi meravigliosamente bello – adiacenti colline orlano le cittadine e la valle, dove slanciati cipressi si ergono dal suolo fertile. La torre della città di San Gimignano si profila per un istante, ma Siena si alza memorabile in profilo, collina ondeggiante come il mare. Siena è vasta nella sua naturalezza medievale, fra i tre gruppi di catene di colline si collocano gruppi di costruzioni che dominano, come uno squillo di tromba, il cielo verso la Torre del Mangia e il Duomo con una sagoma a strisce bianche e nere. La vita vivace è decorata da rudi palazzi gotici [Ekelund 1923, 19].

La Toscana costituisce ormai parte essenziale dell'immaginario e del retroterra culturale dei giovani architetti finnici: di chi ha rilevato quinte stradali a Pistoia, come Pauli E. Blomstedt⁹, di chi ha studiato i vuoti di San Gimignano, come Martti Valikangas¹⁰, e persino di chi non la ha visitata o quasi. È il caso di Alvar Aalto [Dal Co 1998, 66-71]¹¹, convinto assertore di un «rinascimento finlandese» [Mangone 1993], che propone un nuovo campo di identificazione: «Ci sono molti esempi di paesaggi antropici puri e armoniosi nel mondo [...]. Quello della Finlandia centrale ricorda frequentemente quello toscano, la patria delle città costruite in collina, che possono indicare quanto bella potrebbe essere la nostra provincia se costruita con appropriatezza [Aalto 1925].

2. La costruzione di un paesaggio dell'eternità in Svezia, e le sue radici italiane

Non meno significativa e ricca di risvolti appare la consuetudine del viaggio in Italia degli architetti scandinavi, con itinerari suggeriti dalle generazioni più mature alle più giovani, con miti trasmessi dai maestri ai discenti, ma anche con interessi nuovi attraverso cui ogni generazione si crea il proprio punto di vista. È particolarmente significativo il nuovo sguardo paesistico di quella generazione dei nati negli anni Ottanta del XIX secolo che perfeziona la propria formazione alla vigilia della grande Guerra, come si può cogliere dall'esperienza di due personaggi di primo piano, Sigurd Lewerentz e Erik Gunnar Asplund.

Come intervallo tra due importanti esperienze di tirocinio in Germania, il giovane Sigurd Lewerentz compie tra il febbraio e il luglio 1909 un rapido ma incisivo tour italiano. Viaggiatore moderno, ha sostituito il taccuino e la matita (da lui usati con grandissima parsimonia) con la macchina fotografica [Garcia, Mansilla 1995, 1-10; Flora, Giardiello, Postiglione 2001, 38-45]. I suoi 'scatti', dal taglio per molti aspetti anticonvenzionale e a tratti addirittura enigmatico, documentano inediti interessi concentrati espressamente non tanto sugli 'stili' dell'architettura del passato, quanto sugli ambienti urbani e paesistici, sull'interazione tra architettura e natura, tra materia e forma, sui segni con cui il tempo modella l'ambiente. Si sofferma sui elementi apparentemente secondari, a cui tuttavia riconosce importanza determinante nella complessiva percezione dell'ambiente e del paesaggio. È particolarmente attratto dai luoghi dove il connubio tra azioni antropiche sedimentate e scenari naturali offre insieme di grande efficacia e di grande complessità, scrutati con occhi da architetto piuttosto che di turista, liberandosi della facile seduzione degli stereotipi e dei luoghi comuni paesaggistici. A Fiesole riprendendo nel suo contesto panoramico la facciata policroma della Badia, attraverso scorci obliqui e ravvicinati coglie

FABIO MANGONE

tutta la poesia della matericità che si offre all'azione della natura e concorre a definire l'ambiente. Proprio attraverso una speciale percettività nei confronti dell'azione del tempo che tempera le differenze tra natura e artificio, queste riprese colgono pienamente nell'architettura e nell'urbanistica antiche la possibilità di 'costruire' con sapienza il paesaggio antropizzato: negli scenari dominati da filari di colonne ormai prive dell'originaria funzione di sostegno, A Roma o a Pompei, negli scorci inattesi generati da un solco nel lungo muro del Pecile di Villa Adriana a Tivoli. Tra i temi paesistici che più sollecitano la sua attenzione vi è quello delle estese visuali prospettiche chiuse ai lati da quinte compatte, si ripete nelle inquadrature dei via dei Sepolcri a Pompei, dei filari di cipressi a Villa Adriana, in una curiosa veduta di Fiesole dove il celebratissimo panorama è incorniciato su un lato da un inatteso scorcio tangenziale di una facciata, con uno straordinario effetto di affastellamento. Non si tratta più, quindi, di analizzare gli *exempla* e mutuarne segreti, regole, proporzioni; si tratta di studiare fenomenologicamente il peso e gli effetti dei plurimi elementi che concorrono a definire l'ambiente.

Qualche anno dopo, tra la fine del 1913 e la primavera del 1914, l'altrettanto giovane collega Erik Gunnar Asplund giunge in Italia. Gli interessi sono onnivori, e riguardano anche il paesaggio, persino per i tratti che si possono cogliere dal finestrino di un treno in corsa tra Roma e Napoli, oppure nei felici connubi tra scenari naturali e sistemazioni architettoniche, come nel Teatro di Siracusa, ovvero nel borgo arroccato di San Gimignano, o nelle strade di Pompei la cui prospettiva è idealmente chiusa dalla mole incombente del Vesuvio, ovvero ancora nel rapporto tra l'edilizia minore e gli ambienti agricoli. Ma non manca un forte interesse per quelle architetture che rimandano al mito di un'origine, come nel caso del tempio di Vesta a Roma, così come pervenuto con la curiosa copertura. Nell'appuntare in termini non soltanto scritti ma anche visivi le cose che più lo hanno interessato, l'architetto oscilla fra la 'soggettività' di schizzi interpretativi, dal tratto rapido e icastico, e la 'oggettività' delle rappresentazioni fotografiche, meno eretiche rispetto a quelle di Lewerentz.

Proprio nel fatidico 1914, i due architetti si associano per partecipare al concorso per il Cimitero sud di Stoccolma [Mangone 2005]. Il sito a disposizione consiste in una vasta area comprendente una foresta di pini e cave di ghiaia, e va completamente rimodellato: la soluzione con cui si aggiudicano la vittoria, nel mostrare una spiccata sensibilità per i caratteri del sito, si struttura già su un'idea forte, maturata dalla riflessione sul paesaggio italiano, e mantenuta nel corso della protratta realizzazione, nonostante il lungo lavoro di definizione fatto di innumerevoli ripensamenti, modifiche, precisazioni arricchimenti. Piuttosto che urbanizzare il sito con uno schema di percorsi fortemente gerarchizzato, piuttosto che replicare il trito modello del giardino pittoresco, gli architetti configurano il cimitero come una sorta di paesaggio epico, dove se per un verso vengono condensati tratti distintivi delle regioni nordiche, dall'altro vengono evocati alcuni paesaggi italiani, con i loro attributi di universalità e di extratemporalità, se non di eternità. Si tratta di rappresentare conflitti e armonie tra natura e civilizzazione, di alludere alla permanenza dei valori civili ben oltre la durata della vita di un singolo uomo, di interpretare poeticamente la dialettica tra l'opera dell'uomo e l'opera della natura. In questo ambito, molti degli spunti paesistici suggeriti dal viaggio in Italia si fanno materia essenziale: muri che campiscono il verde, e con interruzioni nella loro continuità, generano inaspettate visuali; percorsi con prospettive all'infinito definiti da quinte alternativamente artificiali o naturali, fino ad avere una vera e propria reinterpretazione della via dei Sepolcri a Pompei [Mangone 2016, 61-70], assicurando una solennità al di là della banalità del

monumentalismo; elementi di transizione tra lo spazio naturale del bosco e quello della capanna, raccontano di valori immutabili e di armonie possibili tra opera dell'uomo e natura, come nella Cappella del Bosco, ispirata anche al Tempio di Vesta; infine, come nell'atrio a impluvium del crematorio, spazi atemporali – in cui l'assolutezza delle regole classiche in termini di ordine, di proporzione, di significato si conforma sul tempo atmosferico – agiscono da commento lirico al commiato funebre. Si tratta di richiamare la memoria di paesaggi posti oltre la contingenza del tempo presente, per rappresentare la continuità della civiltà oltre la caducità delle vite umane. Si tratta anche di proporre cioè le sensazioni degli antichi spazi della sepoltura, dove come scriverà Lewerentz nel 1939 «ci si sente pervasi dalla sensazione di serenità che emana dall'eternità». Proprio come a Pompei, dove dopo la catastrofe, restano i segni imperituri della civiltà.

Bibliografia

- AALTO, A. (1925). *Keskisuomalaisen maiseman rakkennustaide* (Architecture in the Landscape of Central Finland). In «Sisä-Suomi», 28 giugno. Repr. In SCHILDT, G. (1997). *Alvar Aalto in his Own Words*. New York: Rizzoli.
- AF SCHULTÉN, M. (1947). *Muutamia rnerkintöjä matkaluonnosnäyttelystä* (Alcune note su un'esposizione di schizzi di viaggio, siglato M. af S.). In «Arkkitehti», 6-7.
- BRYGGMAN, E. (1923). *Våra landsbygder arkitektoniska gestaltning* (Architettura rurale). In «Västra Finland», 29 marzo.
- CHELUCCI, G. (2001). *Visitatori scandinavi a Pistoia fra Ottocento e Novecento*. In «Analecta Romana Instituti Danici», XXVIII, pp. 205-223.
- DAL CO, F. (1998). *Aalto e Alberti*. In «Casabella», 659, settembre, pp. 66-71.
- GARCIA-MANSILLA, L.M. (1995). *Beyond the Wall of Hadrian's Villa*. In «9H-On Continuity», pp. 1-10.
- EKELUND, H. (1923). *Italia la bella. Matkarapsodia*. In «Arkkitehti», 2, pp. 17-28.
- FLORA, N.; GIARDIELLO, P.; POSTIGLIONE, G. (2001). *Sigurd Lewerentz (1885-1975)*. Milano: Electa, pp. 38-45.
- HANSSON, J. (1997). *The architectural-historical journeys of Hilding Ekelund and Eva Kuhlefelt and their early links with Sweden*. In *Hilding Ekelund (1893-1984). Arkkitehti - arkitekt - architect*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, p. 62.
- MANGONE, F. (1993). *Verso un rinascimento finlandese*. In MANGONE, F. e SCALVINI, M.L., *Alvar Aalto*. Roma-Bari: Laterza, pp. 1-30.
- MANGONE, F. (2002). *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia (1850-1925)*. Napoli: Electa-Napoli.
- MANGONE, F. (2005). *Paesaggi della civiltà: cimiteri nordici nel primo Novecento*. In *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei* (Convegno internazionale, Genova, 24 settembre 2004), a cura di FELICORI, M. Roma: Sossella, pp. 219-228.
- MANGONE, F. (2016) *Souvenirs of Pompeii in the Scandinavian Architecture of the First Decades of the Twentieth Century*. In «Esempi di Architettura», vol. 3, n.1, pp. 61-70.
- NIKULA, R. (1988). *Armas Lindgren (1874-1929). Arkkitehti. Architect*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo.
- Nordisk klassicism (1910-1930)* (1982). Catalogo della mostra (Helsinki, Museo Finlandese di Architettura). Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. Trad. it. *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi (1910-1930)*. Milano: Electa (1988).
- SCHILDT, G. (1984). *Alvar Aalto. The Early Years*, New York: Rizzoli.
- SCHILDT, H. (1991). *Erik Bryggman in Italy*. In *Erik Bryggman (1891-1955). Arkkitehti - arkitekt - architect*, Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, p. 107.
- TUOMI, T. (1999). *Picturesque or Functional? Travel and urban planning in the latter half of the 19th century*. In *Matkalla! Suomalaiset arkkitehtit – dit opintieillä – En route! Finnish architects' studies abroad*, catalogo della mostra (Helsinki, Museo Finlandese di Architettura). Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo, pp. 77-78.

FABIO MANGONE

Note

¹ Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/78,006/133-140.

² Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/9 e 006/10.

³ Nel suo archivio si conserva uno schizzo del palazzo Pretorio di Pistoia; cfr. SRM, 006/153.

⁴ Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, 006/153.

⁵ Dall'insieme dei suoi disegni di viaggio – alcuni conservati nel Museo Finlandese di Architettura di Helsinki (Erik Bryggman, cart. 47, Matealuonnolesia), altri nel Museo d'arte di Turku – spesso datati, si deduce l'itinerario: Roma (11-14 maggio), Orvieto, Firenze (18-21 maggio), Fiesole (26-30 maggio), Firenze (1 giugno), Pisa, Lucca (4 giugno), Pistoia (5 giugno), Certaldo, San Gimignano, Siena (14 giugno), Perugia, Gubbio, Assisi (20 giugno), Bologna, Venezia, Padova (3 luglio), Vicenza (4-5 luglio), Verona, Milano.

⁶ Ekelund lavora nel piccolo studio di Ahlberg dal marzo all'ottobre 1920, appunto fino a quando cioè l'architetto svedese deve recarsi in Italia. È proprio Ahlberg, con cui si stabilisce un duraturo rapporto di amicizia, a trovargli un impiego sostitutivo presso Tengbom, lasciandogli a disposizione il proprio studio per abitarvi e lavorare. In questo periodo peraltro il finlandese collabora con Ahlberg al progetto del padiglione delle arti decorative all'Esposizione di G6teborg del 1923, caratterizzato da vistosi richiami alla casa pompeiana. Sappiamo inoltre che Ahlberg gli suggerisce alcuni indirizzi di alberghi.

⁷ Trento (20 ottobre 1921), Verona (21-24 ottobre), Vicenza (24 ottobre), Padova (24-27 ottobre), Venezia (27 ottobre-1 novembre), Ferrara O novembre), Bologna (2-3 novembre), Ravenna (3-5 novembre), Firenze e dintorni (5-21 novembre), Siena (21-25 novembre), Orvieto (25-28 novembre), Viterbo e Tuscania (28 novembre-1 dicembre), Roma O dicembre 1921-2 gennaio 1922), Napoli e Paestum (2-9 gennaio), Messina (9 gennaio), Taormina 00-13 gennaio), Randazzo (13 gennaio), Catania (13-20 gennaio), Siracusa e dintorni (20-26 gennaio), Caltanissetta (26 gennaio), Agrigento (26-30 gennaio), Palermo (30 gennaio-7 febbraio), Napoli (1 febbraio), Pompei (7-19 febbraio), Vietri, Minori e Ravello (9 febbraio), Atrani e Amalfi (20 febbraio), Positano, Castellammare, Napoli (23 febbraio), Ischia (26 febbraio), Roma (4 marzo), Tivoli CI marzo), Subiaco (8- 9 marzo), Olevano (9-II marzo), Palestrina (II marzo), Frascati (II-13 marzo), Rocca di Papa, Monte Cavo, Nemi, Genzano, Albano, Castel Gandolfo e Marino 03 marzo), Fiumicino 04 marzo), Ostia 05 marzo), Roma 05-29 marzo), Frascati (29 marzo-1 aprile), Spoleto 0-3 aprile), Assisi (3-4 aprile), Perugia e dintorni (4-9 aprile), Arezzo (9-10 aprile), Siena (10-13 aprile; con escursioni di Hilding a Montepulciano, Pienza, Quirico), Firenze 03-17 aprile), Lucca, Prato, Pistoia, Fiesole, Gubbio, Pisa (29 aprile), Genova, Brescia, Pavia (30 aprile-1 maggio), Milano (2 maggio), Mantova, Bergamo.

⁸ Di recente sono stati pubblicati appunti e grafici del viaggio nel volume *Italia la Bella. Arkitekterna Hildingoch Eva Ekelunds Resedagbok 1921-1922*, curato da Bjorklund nel 2004.

⁹ Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, Pauli E. Blomstedt.

¹⁰ Museo Finlandese di Architettura, Helsinki, Valikangas,37/9.

¹¹ L'analisi del taccuino di viaggio, custodito presso gli eredi, nonché degli altri materiali archivistici conservati presso la fondazione Aalto a Helsinki, l'esigua durata complessiva del viaggio rendono piuttosto improbabile un'escursione toscana durante la luna di miele, e primo viaggio italiano, di Alvar e Aino Aalto; né d'altronde sembrano credibili le affascinanti ipotesi di un repentino, isolato emergere di interessi filologici a Firenze.

Città e paesaggi dell'Antico *Cities and landscapes of the Ancient theme*

A partire dalla prima età moderna, nell'iconografia urbana il tema dell'Antico alimenta la retorica della 'maestà scenica'. In linea con l'Umanesimo archeologico, i ritratti di città e dei territori segnati dalla memoria classica diventano iperboli visive di Storia e Natura: non più solo luoghi, ma 'laboratori di idee' verso cui l'editoria calcografica, dal XVI secolo in poi, orienta una rilevante produzione incisoria di vestigia, città e paesaggi, presto inserita in una diffusione europea. Aggiornando contenuti e intenzioni fra Settecento e Novecento, architetti, incisori, pittori e fotografi continuano a fissare immagini, costruendo modelli interpretativi, in cui gli Aspetti de paesi diventano metafora visiva che non di rado costruisce o ri-scrive il senso di città e paesaggi.

Si mettono qui a confronto studi e ricerche sulle possibili declinazioni del legame, a volte della frattura, tra realtà e immagine nella rappresentazione dei luoghi dell'Antico in età moderna e contemporanea.

In the urban iconography, the Ancient theme feeds the rhetoric of the 'scenic majesty'. Archaeological humanism leads the way and the portraits of cities and landscapes become 'visual hyperboles' of History and Nature: starting from the 16th century, the chalcography publishing addresses a considerable production of prints to ruins, cities and landscapes, as ideal sceneries or 'laboratories of ideas'. Between the 18th and the 20th centuries, iconography develops new contents and proposals: architects, engravers, painters and photographers create images which become interpretative models; so Delli aspetti de paesl becomes a visual metaphor of these new models to define the meaning of cities and of their landscapes.

Studies and investigations compare possible links, or fractures, between reality and image in the representation of the Ancient theme in the Modern and Contemporary Age.

Paesaggi dell'Antico in età medievale e moderna: l'exemplum flegreo *Antique landscapes in the Middle and Modern Age: the phlegraeen exemplum*

SALVATORE DI LIELLO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

For a long time, in Europe, the theme of the Antique, before hypo-stating itself in images of ruins during the Modern Age, referred to an eminently ideological dimension, essentially very far from investigations about cities and landscapes marked by history. Even in the mirror of Middle Age Italy, a country so widely marked by settling civilizations, commercial, productive or religious values were those that most attracted the attention of merchants and pilgrims towards urban territories and centers described or just quoted by chronicles and correspondences where potential antiquarian references pointed out, at most, ancient consular roads and places linked with the commemoration of Christian martyrs and saints. In point of fact, the idea of an Eternal City – although it was a long-lasting political and administrative model until the XVth century at least – is in itself an abstraction, an idea essentially unrelated to the physical texture of its Imperial-age buildings and of its urban landscape. Like Rome, the Phlegraeen Fields to the West of Naples were also a landscape of ruins. Nevertheless those ruins, thanks to a thriving thermalism, reflecting Imperial-age balnea, continued attracting the nobility and many pilgrims during the Middle Ages, thus qualifying the territory as an outstanding exemplum Naturae et Artis at a time when most other places later canonized as workshops of the Antique were little more than a distant “elsewhere”.

Parole chiave:

Paesaggio, Antico, Campi Flegrei, Iconografia
Landscape, Antique, Phlegraeen Fields, Iconography

Introduzione

Per molto tempo, prima di ipostatizzarsi in età moderna nelle immagini di rovine, il tema dell'Antico in Europa rimanda a una dimensione eminentemente ideologica, sostanzialmente lontana dall'indagine su città e paesaggi segnati dalla storia. Persino nello specchio dell'Italia medievale, un territorio così diffusamente marcato da sedimentate civiltà, erano soprattutto le valenze commerciali, produttive o religiose dei luoghi a richiamare l'attenzione di mercanti e pellegrini. Nelle loro cronache e descrizioni, questi ricordavano le città e i villaggi visitati legando riferimenti antiquari, al più, alle antiche strade consolari, agli insediamenti monastici e ai luoghi legati alla memoria dei martiri cristiani.

In seguito alla caduta di Roma, persino l'idea della Città Eterna, per quanto imperituro modello politico e amministrativo, almeno fino al XV secolo è di per sé un'astrazione, un'idea sostanzialmente estranea alla consistenza materiale dei suoi edifici di età imperiale e del suo paesaggio urbano [Garms 1982, 577-599]. Anche il ricorrente motto

SALVATORE DI LIELLO

Qualis olim Roma fuit, indicherà a lungo una metafora politica prima di reificarsi definitivamente nel ricchissimo *corpus* figurativo documento delle consonanze e dissonanze tra vestigia romane e cultura europea. Sarà infatti l'umanesimo archeologico a portare al centro dell'attenzione anche altre città segnate dall'Antico alimentando una retorica umanistica e poi illuministica, di cui tuttavia Roma continuerà a essere sempre metastorico riferimento e modello di comparazione.

1. Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina: il valore ideologico dell'Antico nel medioevo

Il termine *a quo* del rapporto fra Europa e Antico, va certamente individuato nella dispersione della civiltà romana, percepita anche visivamente nello sgretolarsi della città e delle sue grandiose architetture, pensate come perenni metafore di un'unità politica e culturale spezzata dall'incedere della Storia: i *semirutarum urbium cadavera* lungo la via Emilia nell'epistola di Ambrogio (c. 337), il valore anche simbolico del sacco di Roma del 410, la trasfigurazione celeste della Città Eterna nel *De Civitate Dei* di Agostino (412-426), quei continui riferimenti nelle descrizioni dei pellegrini alle mura di Roma e alle fortificazioni antiche che giganteggiavano lontane sui colli, ormai troppo distanti dall'effettiva consistenza tardoantica della città, alludono alla percezione della distruzione di un passato e introducono anche il valore della *ruina* come 'venerabile' reliquia di una civiltà perduta [Fasoli, Bocchi 1973].

Da qui la ricorrenza, non sempre lineare, del valore ideologico dell'antico nella storia occidentale che, dalla rinascenza carolingia, attraversa le biblioteche dei monasteri e le corti europee elaborando posizioni non di rado ambigue, dove l'interesse per il passato tarda a tradursi in apprezzamento delle rovine. Del resto anche Carlo Magno, che vagheggiava ad Aquisgrana la nascita di una terza Roma, è sostanzialmente sospeso tra classicismo e anticlassicismo, volendo sì legittimare l'impero ponendosi come erede e prosecutore dei fasti di Roma, ma dovendo anche assecondare quella percezione negativa della capitale *caput mundi* da sempre connaturata nelle popolazioni germaniche. Al di là dei diversi significati, è indubbio che in Europa il mondo romano non appena tramontato è subito *revival*, quantomeno ideologico: tra avanzamenti e ritorni, nelle *rinascenze* altomedievali trae origine il rapporto con l'antico della cultura e della politica europea, destinato a fermentare nei secoli successivi con le formulazioni umanistiche. Ma, intorno all'anno 1100, quando il vescovo di Le Mans Ildeberto di Lavardin, pellegrino a Roma, apriva la sua poesia dedicata alla città scrivendo *Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina*, il rimando più che a una contemplazione della rovina come modello universale, è a un ricordo dolente per una gloria perduta, invano vagheggiata dalle corti europee e dalla Chiesa. Antichi fasti di un'età imperiale ormai percepibile solo attraverso frammenti che punteggiavano un paesaggio di rovine: anche le celebri parole *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, attribuite ancora al vescovo di Le Mans, poi ampiamente declinate in diverse formulazioni da architetti e pittori rinascimentali, esprimono un'idea di *ruina* intesa come 'reliquia' politica, lontana dall'apprezzamento del rudere architettonico di Roma classica, verso cui peraltro il Levardin esorta i cristiani a difendersi, resistendo al richiamo pagano contenuto in quei simboli, memoria tangibile della persecuzione dei primi cristiani [Roma Antica 2001].

2. L'exemplum dei Campi Flegrei



Fig. 1: M. Küsel, veduta delle rovine del cosiddetto Tempio di Apollo in prossimità alla "Grotta della Sibilla Cumana", c. 1660.

Paragonabile a Roma, per celebrità e ricchezza di vestigia, durante il medioevo, era forse solo il paesaggio a occidente di Napoli, i Campi Flegrei, dove grazie al fiorente termalismo, memoria dei *balnea* di età imperiale, le rovine invece attraevano nobili e pellegrini [Russo Mailler 1979] : «Venivano in moltissimi ed erano giunti a queste terme per curarsi non soltanto dai castelli vicini ma anche da quelli lontani» [Waitz 1878, 452-459] conferma infatti Giovanni Diacono quando, intorno al 906, partecipava alla spedizione per il rinvenimento dei resti di San Sossio martire e vescovo dell'*ecclesia* di Miseno. Tra Posillipo e Cuma, oltre alle distruzioni seguite al declino di Roma, il frequente erompere della natura vulcanica aveva alterato gli antichi assetti del territorio: eruzioni e bradisismi continuavano a rimodellare le colline e la costa, cancellando i simboli dei fasti della *pusilla Roma*, come Cicerone chiamava Baia e la costa puteolana punteggiata da ville patrizie poi in gran parte sommerse dal mare insieme all' antico *Portus Julius*.

In quella terra agitata dai vulcani, grande attrazione continuava tuttavia a esercitare il termalismo in continuità con la stagione degli *otia* imperiali: sulle rive del lago di Agnano e

SALVATORE DI LIELLO

del lago d'Averno, lungo la costa fra Pozzuoli e Baia, le rovine dei complessi residenziali e delle sale termali di età imperiale, seppur consumate dalla natura e dagli uomini, erano lì, documento tangibile di una memoria che si rinnovava negli usi e nelle frequentazioni di nobili e popolo. Molti pellegrini e mercanti medievali, colpiti da questo straordinario paesaggio tra mare, rovine e fumarole solfuree, narravano di numerose fonti di acque salutare: Beniamino di Tudela, il geografo e pellegrino che poco dopo la metà del XII secolo, nell'*Itinerarium* - resoconto del lungo viaggio dalla sua città natale fino a Damasco e Gerusalemme - raccontava di aver visitato Pozzuoli dove, fra i ruderi delle antiche terme, c'erano acque bituminose raccolte per uso medicinale. Continui riferimenti alle acque flegree affiorano anche nelle testimonianze del vescovo di Hildesheim Corrado di Querfurt (1194), cancelliere di Enrico VI e suo rappresentante a Napoli e in Sicilia, e di Gervasio di Tilbury, docente dell'Università di Bologna e rappresentante del regno di Arles. Quest'ultimo, nei suoi *Otia Imperialia* (1212), aveva raccontato la formazione da parte di Virgilio dei *balnea puteolani ad utilitatem popularem et admirationem perpetuam*. Una delle leggende virgiliane raccontava infatti il prodigio del grande poeta e mago che aveva talmente amato Napoli da voler donare alla città, creandoli dal nulla, le fonte termali



Figg. 2-3: Ignoto seconda metà del XIII secolo, *Balneum Solis et Luna* e *Balneum Petrae* (P. da Eboli, *De Balneis Puteolanis*, ms. 1474, Roma, Biblioteca Angelica).



Figg. 4-5: Ignoto seconda metà del XIII secolo, *Balneum Culmae* e *Balneum Sulphatara* (P. da Eboli, *De Balneis Puteolanis*, ms. 1474, Roma, Biblioteca Angelica).

di Pozzuoli e Baia ornandole persino con immagini di gesso raffiguranti le varie infermità a indicare i rimedi terapeutici di ciascuna acqua [Comparetti 1981, 22-30]. Paesaggio dell'antico *ante litteram* quello flegreo, che nel termalismo trova l'origine di una nuova fortuna già in età medievale, quando le proprietà curative delle sue acque ispirarono anche un primo ritratto dei luoghi inaugurando uno straordinario *corpus* iconografico ininterrottamente arricchito in età moderna e contemporanea: celebri le miniature del *De Balneis Terrae Laboris*, più conosciuto come *De Balneis Puteolanis*, un componimento scritto da Pietro da Eboli fra il 1212 e il 1221 e dedicato all'imperatore Federico II, anch'egli assiduo frequentatore dei *balnea* flegrei. Per illustrare un testo in epigrammi sulle peculiarità terapeutiche di ciascuna delle acque termali flegree, nelle successive stesure del *De Balneis*, dalle prime miniature del cosiddetto Codice Angelico 1474, databili alla seconda metà del XIII secolo [Daneu Lattanzi 1962], ai quattrocenteschi disegni del Codice di Edimburgo [Pugliese Carratelli 1969-1971, 213-222], furono aggiunte miniature e più tardi disegni dei luoghi termali.

In una rappresentazione del paesaggio sospesa fra realtà e *fabula*mondana, nelle diciotto miniature del Codice Angelico, attribuibile alla scuola di miniaturisti e calligrafi che Roberto d'Angiò aveva raccolto intorno a sé a Napoli, vedute dal grande effetto riprendono gli interni dei bagni, aperti su uno scenario di mare, colline e laghi.

SALVATORE DI LIELLO



Figg. 6-7: Ignoto metà del XV secolo, *Cantarellus* e *Subveni homini* (P. da Eboli, *De Balneis Puteolanis*, ms. 176 University Library, Edimburgo).

Un paesaggio simbolico che nondimeno riesce a esprimere le peculiarità dei luoghi: l'acceso cromatismo - dal vermiglio al verde, dall'oro all'azzurro – marca ogni dettaglio delle scene dove antri profondi, cavità rocciose, irte montagne dalle cime rosse come infuocate e improvvisi declivi, costruiscono l'iperbole dell'antica terra vulcanica punteggiata da rovine. Presenza centrale è indubbiamente l'acqua, da sempre simbolo di vita, verità e sapienza, ma qui, nelle grotte dei vulcani flegrei, anche efficace rimedio per alleviare i malanni dell'umanità: laghi, cascate e mare dalle onde come linee stilizzate, compongono immagini di grande effetto scenico. Rilevante è anche il disegno delle antiche architetture termali restituite come ruderi o raffigurate in una resa grafica bizantina di volte sfumate sostenute da esili colonne con pulvini. Sugli sfondi, privi di profondità prospettica, prende forma il mirabile paesaggio di colline, laghi e vulcani nelle cui cavità trovano spazio le vasche termali affollate dai bagnanti.

Presto la fortuna del termalismo medievale superò i confini della letteratura balneologica introducendo l'interesse antiquario degli eruditi. Quando infatti, nel 1524, Pietro Summonte rispondeva al veneziano Marcantonio Michiel che fin dall'anno precedente lo aveva interpellato per raccogliere notizie sull'arte napoletana da inserire in una sua opera sulle arti figurative [Nicolini 1925, 157-175], l'idea dei Campi Flegrei come luogo tipico dell'antico appare già ampiamente strutturata.

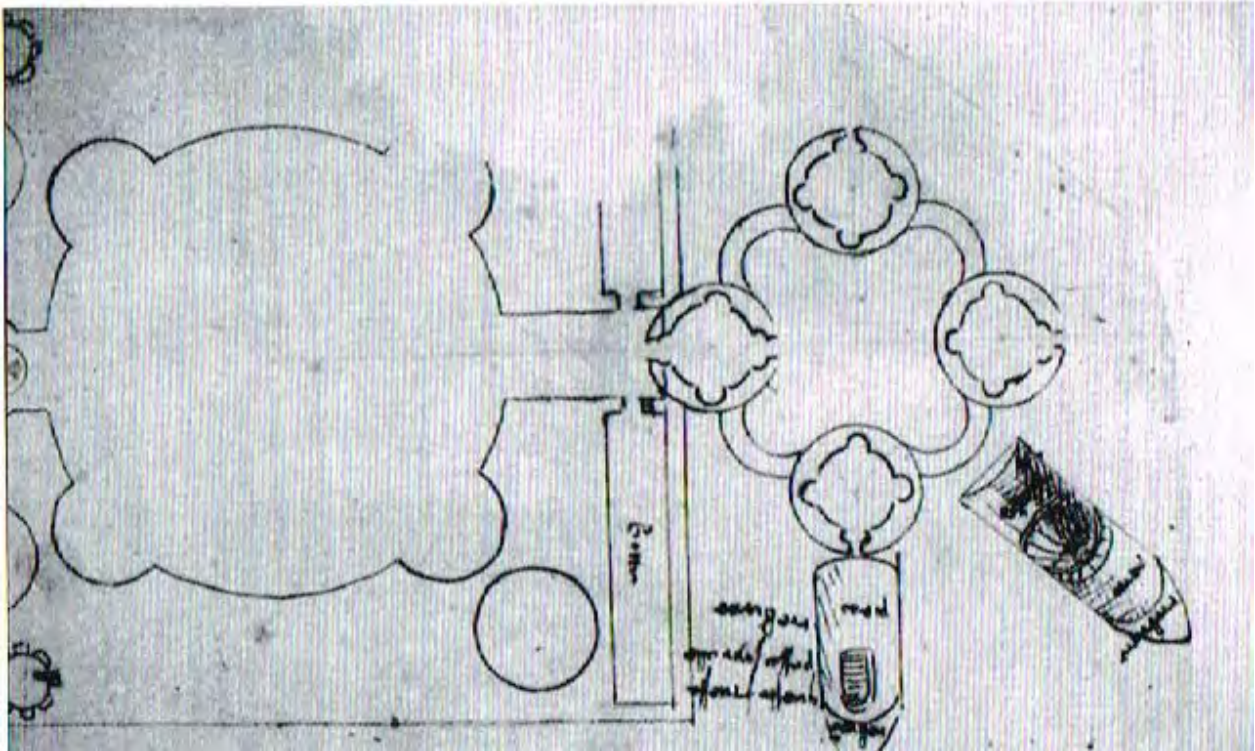


Fig. 8: Ignoto, ambienti termali in prossimità del cosiddetto tempio di Venere a Baia.

Per assecondare la richiesta, riferita «alle cose spettanti alla pittura, scultura architettura e monumenti dell'onorata vetustà» [Nicolini 1925, 158] e registrando gli esiti dell'umanesimo archeologico alimentato a Napoli dalle corti aragonesi fin dalla metà del secolo precedente, il Summonte si sposta nei dintorni della città e in particolare fra Pozzuoli, Cuma e Baia dove «cose veramente stupende ad immaginare [...] tutti sono edifici antichi, che adesso pareno monti e boschi, in tanto numero che non ne have tanti Roma» [Nicolini 1925, 175]. Nel riassumere la presenza archeologica nel territorio, segnalando «tanti antichi edifici rovinati che imperiano il mondo» [Nicolini 1925, 175], il Summonte poteva avvalersi di alcune descrizioni già allora capisaldi della letteratura sui Campi Flegrei e riprese almeno fino al Settecento. Scritti che alle trattazioni prettamente balneologiche affiancavano riflessioni letterarie con Boccaccio e Petrarca, i primi ad avvicinarsi ai luoghi con una coscienza moderna pienamente consapevole del substrato storico-antiquario del paesaggio flegreo. E se Petrarca nell'*Itinerarium Syriacum* menziona i luoghi nello stesso ordine del libro VI dell'*Eneide*, Giovanni Pontano, negli *Hendecasyllabi seù Baiæ*, rievoca gli splendori degli *otia* romani di Baia [Pontieri 1977, 377-409]. La bellezza del paesaggio, con quelle rovine in riva al mare, per Jacopo Sannazaro rimanda invece all'idea del *locus amoenus*: «luoghi, un tempo al mio cor soavi e lepidi [...] o Cuma, o Baia, o fonti ameni e tepidi» [Pontieri 1977, 404-405], scrive infatti il poeta nell'*Arcadia*, riconoscendo, nei Campi Flegrei i caratteri del paesaggio ideale. Qui, citando Virgilio e ispirandosi al pensiero neoplatonico, i poeti umanisti ritrovano una natura ideale, un rifugio dalla *civil malizia* da contrapporre alla lotta per il potere e a tutto ciò che è 'impuro'. Analoghi sentimenti arcadici ritornano nel Chariteo:

SALVATORE DI LIELLO

O Baia, di lacciuol venerei piena, Monumento de l'alte, antique cose; O fortunato lito, o spiaggia mena, O prati adorni di purpuree rose; O monti, o valli apriche, o selve ombrose, Onde fluenti da Sulfurea vena, Dolci acque, chiare, tepidi, amorse». [Pontieri 1977, 405].

Nello stesso periodo, a quell'immagine letteraria delineata dai poeti umanisti che, attraverso la rilettura dei testi classici, riconoscono nelle vestigia flegree i simboli universali e metastorici di alti valori che permangono al di là della caducità delle vicende umane, si affiancano le prime descrizioni sistematiche di Pozzuoli, Baia e Cuma inserite negli imponenti compendi sulla storia d'Italia come l'*Italia illustrata* di Flavio Biondo, la cui prima versione manoscritta risale al 1453 poi più volte stampata [Biondo 1543], o la *Descrizione di tutta Italia* di Leandro Alberti pubblicata nella prima edizione nel 1550 [Alberti 1551]. Opere queste dove l'interesse per l'antico supera ben presto i limiti specialistici di un recupero antiquario per mirare alla riappropriazione di un passato, a riannodare il filo spezzato della storia interrotta dal tramonto della civiltà romana. Come le *mirabilia urbis* di Roma, le rovine dell'agro puteolano, ancora in vita nonostante la distruzione del tempo e il furore degli uomini, rievocavano le antiche glorie d'Italia: a Baia, in particolare, avverte il Biondo nell'*Italia Illustrata*, «si veggono tante memorie di cose antiche [...] che fuoro le mura di Roma, no hebbe il mondo tutto o di bellezza o di grandezza de gli edifici, cosa che le potesse stare à fronte» [Biondo 1543, 220v.].

Immediato il confronto con Roma, ma dalla seconda metà del XV secolo, in questo celebrato lembo della *Campania Felix*, il tema dell'antico si arricchisce di nuovi argomenti difficilmente ritrovabili altrove, persino nella Città Eterna. Primo motivo di novità era il particolare stato di consistenza delle rovine flegree consumate sì dal tempo e dai frequenti fenomeni vulcanici, ma intatte, come cristallizzate nell'originaria configurazione architettonica il che ne avvalorava il prezioso valore documentario. Del resto a Roma la consistenza archeologica mostrava notevoli alterazioni dovute alle aggiunte tardo antiche e medievali che, con i disinvolti riusi e le continue spoliazioni, rendevano difficile lo studio filologico di molte rovine, quell'attenta indagine sui materiali, sulle tecniche costruttive, sulle soluzioni compositive che la riscoperta del trattato di Vitruvio aveva invece riproposto con tanta forza. Per Pozzuoli, Baia e Cuma, riguardo almeno alle vestigia di età romana, la storia sembrava invece ferma ai fasti imperiali: le incursioni barbaresche e il bradisismo avevano reso, fin dal medioevo, questi luoghi malsicuri e scarsamente frequentati se non per il termalismo, elemento di continuità per la fortuna del sito fra il periodo classico e l'età moderna. Lontano dalle terme regnava l'oblio: le rovine delle imponenti acropoli dominavano il mare silenziose e immutate, le ardite grotte cavate nel vivo tufo, le cisterne, i sepolcri, i moli, le rotonde termali offrivano dunque un repertorio di forme ideali e di inalterate soluzioni costruttive destinate a suscitare un crescente interesse fra gli architetti rinascimentali. A sfogliare le *Vite* del Vasari, apprendiamo che molti dei protagonisti del Rinascimento raggiunsero infatti la costa flegrea, certamente incoraggiati anche dalla politica culturale dei sovrani aragonesi attenti a promuovere ricerche aggiornate agli ideali del moderno umanesimo [Danesi Squarzina 1983; Borsi 1986, 35-45; Starace 1995]. Fra questi, Raffaello di cui «era tanto la grandezza di quest'uomo che teneva disegnatori per tutta Italia, a Pozzuolo e fino in Grecia» [Bellosi, Rossi, 1986, 633]. Il celebre biografo, che inserisce i nostri luoghi nell'itinerario di formazione dell'artista moderno per il quale la conoscenza dell'arte antica e delle tecniche ad essa connesse costituisce un argomento fondante, ricorda Pozzuoli nell'introduzione *Della Pittura* e in particolare nel capitolo *Come si lavorino le grottesche su lo stucco* dove annota che di tali decorazioni «che si difendono

assai dal tempo, se ne veggono delle antiche in infiniti luoghi a Roma, a Pozzuolo, vicino a Napoli» [Bellosi, L., Rossi, A. 1986, 74]. E proprio le grottesche rientrano negli interessi di un contemporaneo di Raffaello, Morto da Feltre il quale, secondo Vasari,

sentendo egli che a Pozzuolo, nel Regno, vicino a Napoli dieci miglia, erano insieme muraglie piene di grottesche, di rilievo, di stucchi e dipinte, antiche, tenute bellissime, attese parecchi mesi in quel luogo a cotale studio. Né resto che in Campana, strada antica di quel luogo, piena di sepolture antiche, ogni minima cosa non disegnasse; et ancora al Trullo, vicino alla marina, molti di quei templi e grotte sopra e sotto ritrasse. Andò a Baia et a Mercato di Sabato, tutti luoghi pieni di edifici guasti e storciati cercando, e con lunga et amorevole fatica di continuo in quella virtù crebbe infinitamente di valore e di sapere». [Bellosi, L., Rossi, A. 1986, 783-784].

Attraversata la grotta di Posillipo, la mitica *Crypta Neapolitana* ristrutturata nel 1456 da Alfonso d'Aragona per migliorare i collegamenti fra Napoli e Pozzuoli, gli artisti entravano in contatto con la geografia di Virgilio, fra mito letterario e realtà, di cui quelle rovine che punteggiavano la costa e le alture erano silenziosi simulacri. Così Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini e più tardi Raffaello, Peruzzi e Vasari il Giovane, aggiungono sempre al viaggio a Roma - «momento centrale, prioritario e imprescindibile dell'architetto moderno cinquecentesco» [Borsi 1986, 36] - una tappa più a sud, sulla costa della *Campania Felix* dove si proponevano di desumere dallo studio delle rovine le leggi immutabili che governano l'Architettura e le soluzioni costruttive ad esse correlate. E se, al pari di Roma, già nel Quattrocento i Campi Flegrei erano un centro ideale della cultura dell'antico, le rovine fra Posillipo e Cuma aggiungevano anche nuovi argomenti a quelli veicolati dal paesaggio urbano di Roma: l'Antico flegreo offriva innanzitutto, in un concentrato e prezioso compendio, la possibilità di indagare su due aspetti distinti, ma complementari della ricerca antiquaria: la riflessione sulle forme ideali, sulla centralità degli impianti architettonici, sul fondamento matematico delle proporzioni armoniche - armatura teorica della cultura albertiana- e l'indagine concreta sugli aspetti costruttivi dell'architettura romana, ricerche che trovavano ampi riscontri nel vasto repertorio delle grandiose cisterne, dei canali navigabili, dei ponti e delle strutture portuali [Di Liello 2005, 17-27].

Su entrambi gli argomenti i Campi Flegrei custodivano una straordinaria varietà di *exempla*: le rotonde termali di Baia, sulla riva del lago d'Averno, le terme di Tripergole poi distrutte dall'eruzione di monte Nuovo nel 1538, complessi che la tradizione antiquaria e letteraria avevano rinominato come 'Templi' quasi a sottolinearne il valore simbolico, suggerivano annotazioni sulla centralità degli impianti planimetrici in linea con quanto i più colti committenti chiedevano agli architetti a Firenze, Milano e Roma in un periodo in cui - rilevava Stefano Borsi -

la centralità riveste un interesse preminente per i maestri, è il tema del giorno: quando con Giulio II e Bramante si impone come il principio fondamentale della ricostruzione del nuovo S. Pietro. Ed è in questa fase, tra 1505 e 1513, che si riscontra la maggior convergenza di studi su tempie, sepolcri rotonde termali in Campania [Borsi 1986, 37].

Accanto alle rotonde termali, vastissimo era anche il campionario di attrezzature che annoverava fabbriche celeberrime come la *Piscina Mirabilis* scavata nel tufo della collina sul porto militare di Miseno e nota come la più grandiosa cisterna romana esistente, il molo del *Portus Iulius*, le gallerie del cosiddetto antro della Sibilla, il collegamento romano

SALVATORE DI LIELLO

tra la città bassa di Cuma e il porto, la *Crypta Neapolitana* sotto la collina di Posillipo, il viadotto fra i due crinali del monte Grillo, più noto come l'Arco Felice a Cuma, e numerose altre celebri vestigia suggerivano una ragionata catalogazione di principi costruttivi e soluzioni strutturali dell'arte edificatoria romana.

E nella costruzione di questa retorica, *vestigia* diventa anche la storia dei luoghi nelle pagine delle descrizioni di Benedetto Di Falco e di Giovanni Tarcagnota, pubblicate nella metà del Cinquecento [Di Falco 1549, Tarcagnota 1566], dove gli autori magnificando le rovine si cimentano in ricostruzioni storiche ricche di iperboli dove Pozzuoli, Cuma e Baia, legate da una comune origine greca, erano indicate come le città più antiche d'Italia. Nella sua *Descrizione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, il Di Falco aggiunge un capitolo dedicato alle *Antichità di Pezzuolo*: «V. S. deve sapere essere Pezzuolo» [Di Falco 1549, 43] - racconta al giovane allievo Leonardo Curz per istruirlo sulle antiche memorie dei luoghi –

antichissimo sovra tutti i luoghi dell'Italia scrivendo Virgilio che Enea, (dalla cui discendenti per alquanti centenara d'anni fu edificata Roma dopo lui) venne a Cuma edificata dalli Calcesidi, li quali per moltissimi anni innante di Enea vennero in Italia e a Pezzuolo. Laonde mi congetturo che Napoli, che fu fatta da li medesimi Calcesidi uomini di Negroponte sia molto più antica che Roma per la medesima ragione [Di Falco 1549, 43].

Ma, oltre all'Antico, il principale portato del paesaggio flegreo alla cultura del Cinquecento è un nuovo interesse per la Natura veicolato dagli spettacolari fenomeni vulcanici, soprattutto in seguito allo straordinario clamore destato dall'eruzione del monte Nuovo nel 1538. Nella notte fra il 29 e il 30 settembre di quell'anno, nel paesaggio di Lucrino, tra Pozzuoli e Baia, comparve improvvisamente una collina, cancellando villaggi e ridisegnando costa e laghi. Come emerge dalle cronache dello straordinario evento, narrato come l'ultima tra le infinite *mirabilia* di questa terra, i *Campi Ardenti* da allora in poi evocarono, ancor più di prima, l'immagine di una realtà fisica drammatizzata, immaginifica, al cui interno anche quelle stesse vestigia fino ad allora estrapolate dal contesto naturale, suggeriscono ora rinnovate riflessioni sull'antico.[Di Liello 2005, 28-33]: continuo nelle descrizioni è infatti il riferimento alla straordinaria forza creativa della natura flegrea dove, confrontando testi e iconografia, prende forma un nuovo ulteriore *tòpos*: l'iperbole di un paesaggio in perenne divenire di cui scritti, disegni e incisioni sembrano voler fermare una realtà che invece era continuo mutamento, un paesaggio di cui mai si potrà fissare un ritratto definitivo.

Non solo cronache sincrone di autori locali [Giustiniani 1817]– da Francesco Marchesino [Marchesino 1538] a Marco Antonio Delli Falconi [Delli Falconi 1539] - ma anche opere ben più ampie come la *Descrizione di tutta Italia* dell' Alberti non trascura il racconto dell'eruzione, annotando «voglio narrare il gran caso occorso al luogo della contrada di Tripergole sopra descritta, e ai luoghi contorni, nell'anno 1538 nel giorno di S. Michele di Settembre» [Alberti 1551, 164]. Nell'eruzione l'autore trova motivo per descrivere la mirabile natura flegrea da lui paragonata all'Arte quando descrive luoghi ricchi di:

vestigi sontuosi edificij da far meravigliare ogn'ingegno raro, curioso, con altre assai opere dalla potente natura produtte, come etiandio dalla sua emula e invidiosa arte fatte, da rendere ogn'un stupefatto, chi non conosce le forze di detta natura, e parimente dell'arte [Alberti 1551, 132].

Pochi anni dopo, alle osservazioni sulla natura flegrea e sulle sue *mirabilia* destinate a suscitare l'attenzione erudita al pari delle celebri vestigia, seguono le annotazioni del Tarcagnota [Tarcagnota 1566, 151r. e v.]. Al nostro autore, monte Nuovo ricorda il mito dei Titani ribelli a Giove, dove il fiabesco reinterpreta la natura vulcanica nell'attimo in cui libera le sue forze violente e cieche: «Et io per me voglio con Strabone credere»- scriveva infatti Tarcagnota [Tarcagnota 1566, 6r.] –



Figg. 9-10: L'eruzione di Monte Nuovo nei frontespizi della lettera di F. Marchesino (1538) e di M. A. Delli Falconi (1539).

che non per altra ragione que' savij antichi favoleggiarono, che i giganti ne' campi Flegrei guerreggiassero il cielo, et cercassero di cacciare Giove di regno, se non per accennare la fierazza delle genti del paese, e per mostrare, che la terra istessa di sua natura avida di novità, et concitatrice di tumulti, e di guerre. Perciò che campi Flegrei chiamarono quelle campagne, che sono d'intorno à Cuma et Pozzuoli fin presso Napoli. Onde dicono, che quelle calde acque, et solphuree, et que'fuochi, che talhor vi si veggono, siano delle ferite de' giganti fulminati da Giove nati [Tarcagnota 1566, 6r.].

Insomma l'immaginifico palinsesto dei significati del paesaggio flegreo, destinato ad alimentare quell'iconologia del ritratto fiammingo cinquecentesco, appare ormai già composto e l'idea dei Campi Flegrei come irripetibile compendio di cultura dell'Antico e conoscenza della Natura lega immagini e resoconti di un crescente numero di artisti e viaggiatori italiani e stranieri. Ricchissima di interessi culturali, la visita nei Campi Flegrei presentava infatti motivi di *curiosità* sia per le ricerche sull'antico che per quelle relative allo studio dei fenomeni naturali, al punto da costituire un *exemplum Naturae et Artis* per il viaggiatore tedesco Hieronimo Türler. L'autore, che nel 1574 pubblicava il *De Peregrinatione et agro neapolitano* [Türler 1574] contenente un'ampia descrizione della Campania, aggiungeva anche un *libellum* sui Campi Flegrei considerati un eccezionale *exemplum*, irripetibile sintesi di tutte le 'curiosità' antiquarie e naturali dell'erudito

SALVATORE DI LIELLO

moderno, esposte nel *De Peregrinatione* in relazione alle altre località visitate in Italia [Onken 1982, 73-74, Palermo Concolato 1980, 107-108].

Conclusioni

Proprio in questo carattere di singolare *exemplum Naturae et Artis*, precisato dal Türler, ma condiviso dalla coeva cultura europea fin dalla prima età moderna, possiamo riconoscere, anche rispetto a Roma, l'originalità dei Campi Flegrei, un luogo dove il Mito letterario e la Storia dilatavano l'accezione umanistica di monumento fino a includere laghi, vulcani e colline. Un *unicum*, prezioso compendio umanistico di Storia e di Arte, destinato a qualificare i Campi Flegrei come uno dei principali laboratori dell'Antico nell'Europa moderna. Qui, nella 'geografia di Virgilio', il modello di città antiquaria fermentava in quello di 'paesaggio dell'antico', una nuova categoria culturale *oltre* Roma, in un periodo in cui gran parte degli altri luoghi canonizzati nel Settecento come centri ideali dell'Antico erano poco più di un remoto altrove.

Bibliografia

- BELLOSI, L., ROSSI, A. (1986). *Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*. Torino: Einaudi.
- BIONDO F. (1543). *Roma restaurata, et Italia illustrata*. Venezia: Michele Tramezzino.
- BORSI S. (1986). *Alle origini del Grand Tour. le antichità campane e i maestri rinascimentali*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra», 2, 1986, pp. 35-45.
- COMPARETTI, D. (1981). *Virgilio nel Medioevo*, ristampa anastatica a cura di Giorgio Pasquali della prima edizione del 1937, 2 voll. Firenze: La Nuova Italia.
- DANESI SQUARZINA, S. (1983). *L'antico come repertorio: disegno e rilievo di architetture romane tra Umanesimo e Rinascimento*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del Convegno. Roma: Multigrafica, pp. 39-52.
- DANEU LATTANZI A. (1962). *Petrus de Ebulo nomina et virtutes seu de Balneis Puteolorum et Baiarum. Codice Angelico 1474*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- DELLI FALCONI, M. A. (1539). *Dell'incendio di Pozzuolo*. Napoli: Giovanni Sultzbach.
- DI FALCO B. (1549). *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*. Napoli: Sganappo.
- DI LIELLO S. (2005). *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*. Napoli: Electa Napoli.
- FASOLI, G., BOCCHI, F. (1973). *La città medievale italiana*. Firenze: Sansoni.
- GARMS E. E. J. (1982). *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e i dea, immagine e immaginazione*, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, pp. 561- 662. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- GIUSTINIANI L. (1817). *I tre rarissimi opuscoli di Simone Porzio, di Girolamo Borgia e di Marcantonio Delli Falconi scritti in occasione della celebre eruzione in Pozzuoli nell'anno 1538, colle memorie dei tre suddetti autori*. Napoli: Marotta.
- HORN-ONKEN, A. (1982). *Viaggiatori stranieri del XVI e XVII secolo nei Campi Flegrei*, in «Puteoli», VI, pp.67-134.
- MARCHESINO F. (1538). *Copia de una lettera di Napoli che contiene li stupendi e granprodigj apparsi sopra a' Pozzolo, 5 ottobre 1538*. Napoli: s.e.
- NICOLINI, F. (1925). *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di P. Summonte a M. A. Michiel*. Napoli: Ricciardi.
- PALERMO CONCOLATO M. (1980). *Tra i viaggiatori del 'Grand Tour': in Campania, nel Cinque-Ottocento*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli» Anglistica XXIII, pp. 99-137.
- PONTIERI E. (1977). *Baia nel Medioevo*, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia, Atti dei Convegni Lincei 33*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 377 - 409.

- PUGLIESE CARRATELLI G. (1969-1971). *I Campi Flegrei nei disegni del Codice di Edimburgo del De Balneis Puteolanis*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*. Napoli: Istituto di Storia dell'architettura.
- Roma antica nel Medioevo: mito, rappresentazioni, sopravvivenze nella 'Respublica Christiana' dei secoli IX-XIII* (2001), Atti della quattordicesima settimana internazionale di studio, Mendola, 24-28 agosto 1998. Milano: V&P Università.
- RUSSO MAILLER, C. (1979). *La tradizione medievale dei Bagni Flegrei*, in «Puteoli», 3, p. 141-153.
- STARACE, F., (1995). *La cultura umanistica napoletana e le antichità dei Campi Flegrei nei disegni degli architetti del XV e XVI secolo*, in G. Alisio, a cura di, *I Campi Flegrei*, Napoli: Franco Di Mauro, pp. 129-162.
- TARCAGNOTA G. (1566). *Del sito et lodi della città di Napoli*. Napoli: Gio Maria Scotto.
- TÜRLER H. (1574). *De Peregrinatione et agro neapolitano*. Argentorati: Benhardum Iobinum.
- WAITZ G. (1878). *Monumenta Germaniae Historica Scriptoresrerum Langobardicarum et Italicarum sec. VI-IX*. Hannover: Bibliopolii Hahniani.

Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare

Signs of ancient Rome for the regime choices in Naples. The archeological discoveries in the Mostra d'Oltremare

FRANCESCA CAPANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

During the excavation works to lay the foundations to build the Exhibition of Terre Italiane d'Oltremare, some ruins of ancient buildings of I-II century A.C were accidentally found (baths, ruins of the Roman aqueduct of Naples and sections of Antiniana way). The discovery was important because justified the choice of Fuorigrotta to host the new building devoted to exhibits. This discovery led to establishing a section dedicated to archaeology: Amedeo Maiuri and Luigi Penta edited the archaeological exhibit and Giuseppe Sepe built a small Archaeological Museum. The new discovery became the main theme of media campaigns. Unfortunately, the war destroyed the north area of the exhibition buildings and part of the Archaeological Area. Some signs this exhibition exist today but this area is mostly forgotten.

Parole chiave

Fuorigrotta, Mostra d'Oltremare, architettura fascista, archivi fotografici, l'area archeologica di via Terracina
Fuorigrotta, Mostra d'Oltremare, Fascist architecture, photo archives, the archaeological area in Terracina street

Introduzione

Nell'ottobre del 1936 Alberto Calza Bini, architetto-ingegnere, preside della Facoltà di architettura di Napoli, presidente dell'Istituto nazionale di architettura, riceveva l'incarico dal prefetto di Napoli Marziale con il sostegno del podestà Orgera, di predisporre uno studio che prevedesse una idonea sistemazione per l'*Esposizione delle Terre d'oltremare*: Napoli era stata destinata a città *porto imperiale*, scelta demagogica di Mussolini da cui conseguì la convenienza di organizzare un'area fieristica che accogliesse manifestazioni di scambio culturale con le colonie italiane. Tra Capodichino, il Parco della Rimembranza a Posillipo e i Campi Flegrei l'architetto sostenne l'ultima area, poiché ancora poco costruita e servita da un sistema di trasporto pubblico suscettibile di miglioramento e previsto da Calza Bini. Lo studio preliminare dell'architetto fu probabilmente alla base della scelta di Mussolini di destinare Fuorigrotta a ospitare la mostra. Piano Regolatore e relazione tecnica di Calza Bini sono strettamente legati, infatti l'architetto suggeriva di abbattere il fatiscente quartiere Castellana e faceva esplicito riferimento a quanto veniva predisposto contemporaneamente dal *Piano regolatore generale della città di Napoli*¹, redatto dalla Commissione intersindacale per il PRG della città di Napoli (1936). Nel 1937 fu approvato il *Piano di Risanamento del rione Fuorigrotta*, approfondimento del *Piano regolatore generale*, che diventò attuativo solo nel 1939. I due strumenti urbanistici presentavano alcune differenze specialmente per la mostra, alla quale fu destinata un'area più circoscritta [Lepore 1994, 320].

FRANCESCA CAPANO

1. Le mostre coloniali e la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare

Mostre coloniali erano già state organizzate nel resto d'Europa e per l'Italia Mussolini aveva ben chiari gli obiettivi da raggiungere: ottenere consensi, giustificare le spese per le campagne coloniali e per il mantenimento delle colonie, sentirsi al passo con Gran Bretagna e Francia. Tra il secondo e terzo decennio del Novecento furono organizzate varie manifestazioni coloniali all'interno di altre esibizioni: Mostra Coloniale all'Esposizione Nazionale di Torino (1911), Sezione Coloniale nella Fiera della Marina a Genova (1914), mostra a Milano in occasione della Fiera Autunnale al Parco Sempione (1928) e la mostra tematica durante l'Esposizione del 1928 di Torino [Arena 2011, 30-33]. L'antecedente napoletano fu la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale che si tenne a Castel Nuovo, dopo la prima che era stata organizzata a Roma al Palazzo delle Esposizioni (1931) dall'Ente Autonomo Fiera Campionaria di Tripoli [Arena 2011, 75].

L'organizzazione della mostra fu diretta da Attilio Teruzzi, presidente del Ministero dell'Africa Italiana. Vincenzo Tecchio fu nominato Commissario Generale di un'equipe di esperti ai quali furono affidati differenti settori ed, in particolare, Cocchia e Piccinato furono i responsabili del settore architettura. Tecchio era a capo del Consiglio Superiore composto da trentatré consiglieri, scelti tra i rappresentanti più in vista del mondo della politica e dell'industria. Per l'ingegneria e architettura fu costituita la Direzione dei Servizi Tecnici diretta da Alberto Calza Bini, il cui compito specifico era l'elaborazione dell'impianto, dei principali edifici e del parco [Arena 2011, 100].

Il 4 aprile 1938 con Regio Decreto (n. 2215) veniva ufficialmente approvato lo statuto dell'Ente Autonomo Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare e nel luglio dello stesso anno venne pubblicato un articolo *La Triennale d'Oltremare* di Stocchetti su *Le vie d'Italia* con allegata documentazione grafica [Stocchetti 1938].



Fig. 1: Le scoperte archeologiche: F. Patellani, Operaio impegnato nello scavo di un'antica cisterna, 1939 (Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Archivio Federico Patellani, PR. 195/FT. 31); La strada Antiniana, 1938 (Archivio di Stato di Napoli, Prefettura di Napoli).

Gli incarichi furono quasi tutti affidati ad una classe di professionisti, anche molto giovani: professori e assistenti della Facoltà di architettura di Napoli, di cui era preside sempre Calza Bini [Grimellini, 2008]. Come è noto i concorsi furono solo tre: il Palazzo dell'Arte e Teatro Mediterraneo [*Palazzo dell'Arte* 1941, Maglio 2015], la Torre del Partito nazionale fascista [*La Torre del Partito Nazionale Fascista* 1941, Mangone 1995] e il Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, detto Cubo d'Oro, con i sette padiglioni, il villaggio abissino il Bagno di Fasilides e la ricostruzione di uno dei Castelli di Gondar [Pagano, 1990¹, 126-127].

I lavori furono conclusi entro i tempi stabiliti in poco meno di due anni e la mostra fu inaugurata in 9 maggio del 1940 con magniloquenti manifestazioni, il cui protocollo fu studiato nei minimi dettagli². L'evento fu sufficientemente pubblicizzato oltre che dalla stampa dall'Istituto Luce³ [De Martino 2001].

L'interesse per la mostra fu sempre tenuto vivo dal regime grazie a vari articoli che uscirono con una certa frequenza fino all'apertura e dopo la chiusura della mostra a causa della guerra. Inoltre l'archivio del fotografo Federico Patellani⁴ [Capano 2014, 1234; Capano 2016, 30-33], incaricato di documentare l'andamento dei lavori, offre un nutrito reportage sulle varie fasi del cantiere e del complesso ultimato. A questa documentazione fotografica si aggiunge il recente ritrovamento di un reportage fotografico allegato a vari documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli [Capano 2014, 1233]. Questa documentazione iconografica, confrontata con le tante fotografie che corredarono gli articoli pubblicati tra il 1938 e il 1941 su *Architettura* e su altre riviste di settore, ci offre un altro sguardo, scevro da ogni elemento celebrativo. È un vera documentazione non solo di cantiere ma dimostrazione di quel cambiamento culturale e sociale che si stava manifestando negli anni della guerra e che terminerà nel secondo dopoguerra e con il boom economico, di cui la fotografia è documentazione privilegiata.



Fig. 2: Il restauro del mausoleo funerario: F. Patellani, *Operaio sull'impalcatura*, 1939 (Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, Archivio Federico Patellani, PR. 194/FT. 44, PR. 194/FT. 5).

FRANCESCA CAPANO

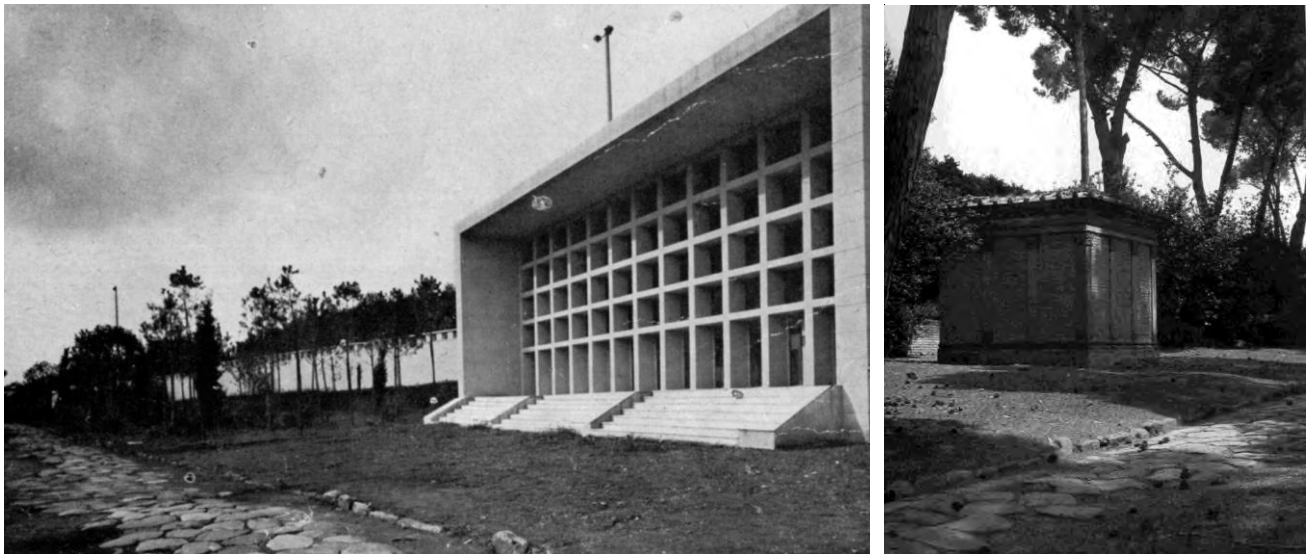


Fig.3: L'Area archeologica: il Museo degli scavi di Giovanni Sepe, 1940 (Architettura, 1941); Il mausoleo funerario dopo il restauro (Archivio Mostra d'Oltremare), entrambi sul fronte nord della via Antiniana che attraversava il complesso fieristico.

Ma un evento di fondamentale importanza aiutò il regime nella sua campagna mediatica, senza modificare sostanzialmente le previsioni dell'apertura della mostra. Infatti mentre si conducevano i lavori di scavo furono fortuitamente rinvenuti resti di edifici romani di un'area extra-urbana: una strada, una diramazione dell'acquedotto, resti di masserie e un edificio termale. Il ritrovamento assunse grande valore poiché confermò senza ombra di dubbio le scelte di regime.

Il tema di Roma antica, che aveva già un ruolo principale in tutta l'organizzazione del percorso degli allestimenti, divenne il tema centrale della campagna mediatica per la promozione della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, come dimostra il catalogo *Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli, 9 maggio–3 ottobre 1940. A. XVIII. Documentario* che propose in copertina proprio la strada *Antiniana* appena scoperta.

2. I ritrovamenti archeologici

L'area di scavo era tutta concentrata nel settore settentrionale della mostra e fu inserita nel percorso espositivo, termine per chi entrava dal piazzale dell'Impero (oggi piazzale Tecchio) o prima attrattiva per chi sceglieva l'ingresso settentrionale a forma di esedra che formava uno spiazzo d'ingresso, chiamato piazza Antiniana. Questo varco era prospiciente il settore della produzione, affidato a Stefania Filo Speciale.

Per le scoperte archeologiche fu allestita la Zona Archeologica, affidata ad Amedeo Maiuri, coadiuvato da Luigi Penta [*J. Mostra Triennale 1940, 157-166*].

Furono portati alla luce quattro tronconi dell'antica strada romana, riconosciuta come la via Antiniana, con i tipici basoli di pietra trachitica flegrea: uno verso il parco faunistico, uno ad occidente della porta settentrionale, uno all'interno della mostra nel parco (lambiva il fronte posteriore del padiglione della cerealicoltura) e infine un tratto verso le terme. Quest'ultimo ramo di strada si doveva sdoppiare in una diramazione secondaria che conduceva alla



Fig. 4: Prima Mostra Triennale 1940: la copertina, una delle tavole con al centro la via Antiniana e la foto del capitello del mausoleo posizionata prima del capolettera per l'articolo dedicato all'archeologia.

contrada Terracina. Questo ritrovamento permise una revisione sugli studi dei tracciati stradali extraurbani napoletani [Mallardo 1939, 40 e sgg., Tavv.I, VII].

La strada presentava sui lati vari resti di sepolture, l'analisi di questi materiali permise agli archeologi di ricostruire un mausoleo funerario nel suo sito originale. Ironicamente questa vera rovina riproponeva un piccolo giardino romantico. Gli altri reperti furono schedati e ordinati e fu costruito un piccolo museo per accoglierli in variante al progetto di massima. Il progetto fu affidato a Giovanni Sepe [Pagano 1990², 99].

L'edificio funerario, del I o II secolo di pianta quasi quadrata, presenta l'ingresso al lato opposto della strada romana. Il mausoleo sorge al centro del recinto, costruito con tufelli, di cui oggi rimane solo un piccolo tratto. I prospetti sono suddivisi in tre campiture da paraste con cornici e capitelli; la terminazione di ricca fattura presenta antefisse e gronde di laterizi. La parete interna, opposta all'ingresso, ospita una piccola edicola votiva. La pavimentazione era di mattoni, le pareti erano intonacate e stuccate: al momento dello scavo vi erano ancora tracce di decorazione policroma oggi andate perdute. L'edificio è stato restaurato nel 1939, nel 1950, prima della riapertura della mostra, e negli anni '70 del Novecento, come attesta una documentazione di rilievo conservata presso l'Ufficio Tecnico della Sovrintendenza dei beni Archeologica di Napoli⁵⁶.

Tra i reperti, però, non furono ritrovati elementi che potessero permettere l'attribuzione del mausoleo che sicuramente dovette appartenere ad una ricca famiglia che abitava in zona o che possedeva vasti *praedia* al di là della grotta [I *Campi Flegrei* 1990, 45].

A nord della via, detta anche Puteolana, furono ritrovati resti di fabbriche, individuate da Amedeo Maiuri come ruderi di fattorie che, secondo l'analisi dell'archeologo, furono utilizzate fino al V secolo.

FRANCESCA CAPANO

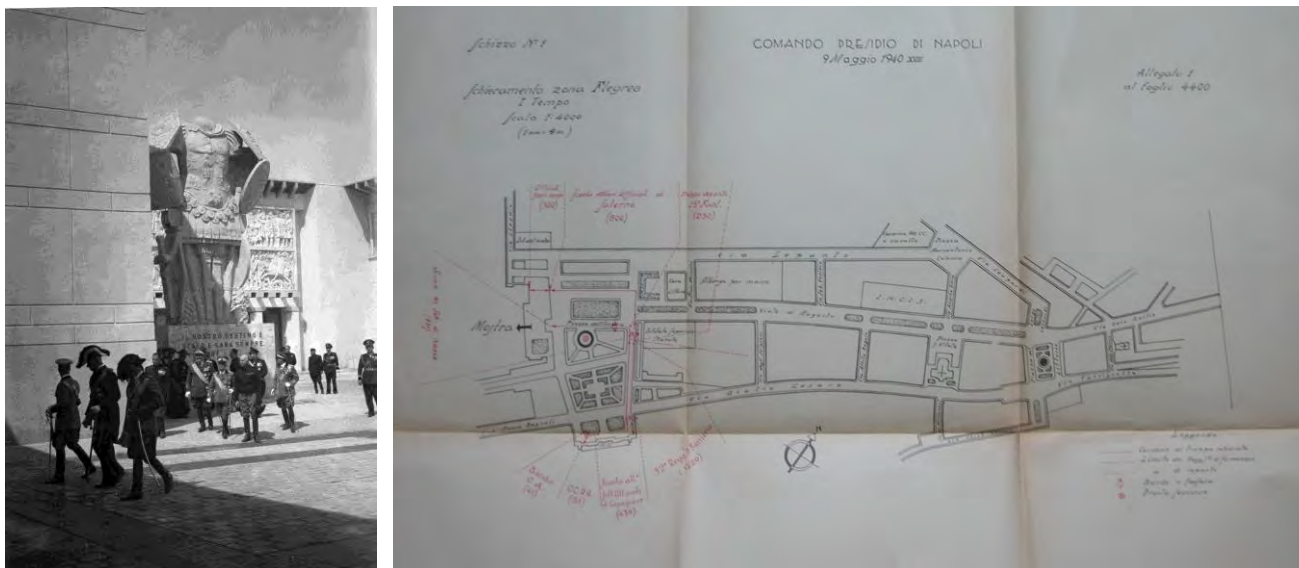


Fig. 5: Piazza Roma, l'inaugurazione della mostra, 1940 (La Mostra d'Oltremare 2005, 124); Studio per lo schieramento delle forze dell'ordine il giorno dell'inaugurazione della mostra, 1940 (Archivio di Stato di Napoli, Prefettura di Napoli).

Altra scoperta fu una diramazione dell'acquedotto. Mentre al limite nord-est della mostra furono scavate le terme, che studiate e restaurate, divennero un'attrazione del percorso espositivo.

L'edificio termale si trova all'altezza delle attuali via Terracina e via Marconi. È un impianto di piccole dimensioni, alimentato dalla diramazione dell'acquedotto del Serino, che arrivava grazie a un condotto parallelo alla *Crypta Neapolitana*. Le terme dovevano servire un villaggio o forse solo una sosta sulla via che collegava Napoli e Pozzuoli. Queste terme, oggi note con il nome di terme di via Terracina, erano conosciute fino all'età medioevale, poi se ne persero le tracce, e furono ritrovate proprio in occasione dei lavori per la mostra. L'impianto originario risale alla prima metà del II sec; poi furono aggiunti il corridoio d'ingresso, delle *tabernae* e la latrina con un piccolo disimpegno con pitture parietali, di cui restano solo poche tracce.

Il complesso non era fornito di sorgenti calde, quindi l'acqua del Serino veniva riscaldata, come dimostra l'individuazione dei forni di riscaldamento. Il *calidarium* è in mattoni, la sala circolare è in opera mista; sono stati riconosciuti altri ambienti come l'*apodyterium* e il *frigidarium*. Lungo la parete semicircolare si aprivano cinque grandi finestre. Nei vari ambienti oggi sono visibili le intercapedini lungo le pareti e sotto i pavimenti. Sono abbastanza ben conservati i mosaici, con tessere bianche e cornice nera a soggetto marino, mentre ben poco resta delle pitture e degli stucchi parietali [La Forgia 1985, 340-344].

Durante questa fortuita campagna di scavo fu anche ritrovata una testa di Augusto, trasportata al Museo Archeologico Nazionale. Della scultura purtroppo non si hanno notizie sul contesto di ritrovamento [Adamo Muscettola 1985, 347], poiché, nonostante la scoperta archeologica fosse stata considerata di fondamentale importanza, non c'era il tempo necessario per una esauriente schedatura, neanche per i resti della tanto amata memoria di Roma: la priorità era rispettare i tempi per riuscire a terminare i lavori per la prevista inaugurazione.



Fig. 6: L'area archeologica oggi: La via Antiniana all'interno della Mostra d'Oltremare, la diramazione della via Anitnana nell'area archeologica di via Terracina e il complesso termale (foto dell'autrice).

L'area settentrionale bombardata non fu ricostruita, quando la mostra riaprì nel 1952 come Mostra d'Oltremare del Lavoro Italiano nel Mondo, dopo sedici mesi di intenso lavoro di restauro [*Mostra triennale del lavoro 1952*] e grazie al lavoro di Luigi Tocchetti [Mazziotti 1997, 152; Ascione 2005, 51] e Giuseppe Russo. L'area archeologica, oggi, in parte è ancora dentro i confini ridotti della nuova mostra, ed è un'area, lasciata all'incuria, che nasconde sicuramente qualche sorpresa. Le terme, invece, fanno parte di un'autonoma area archeologica con ingresso indipendente su via Terracina.

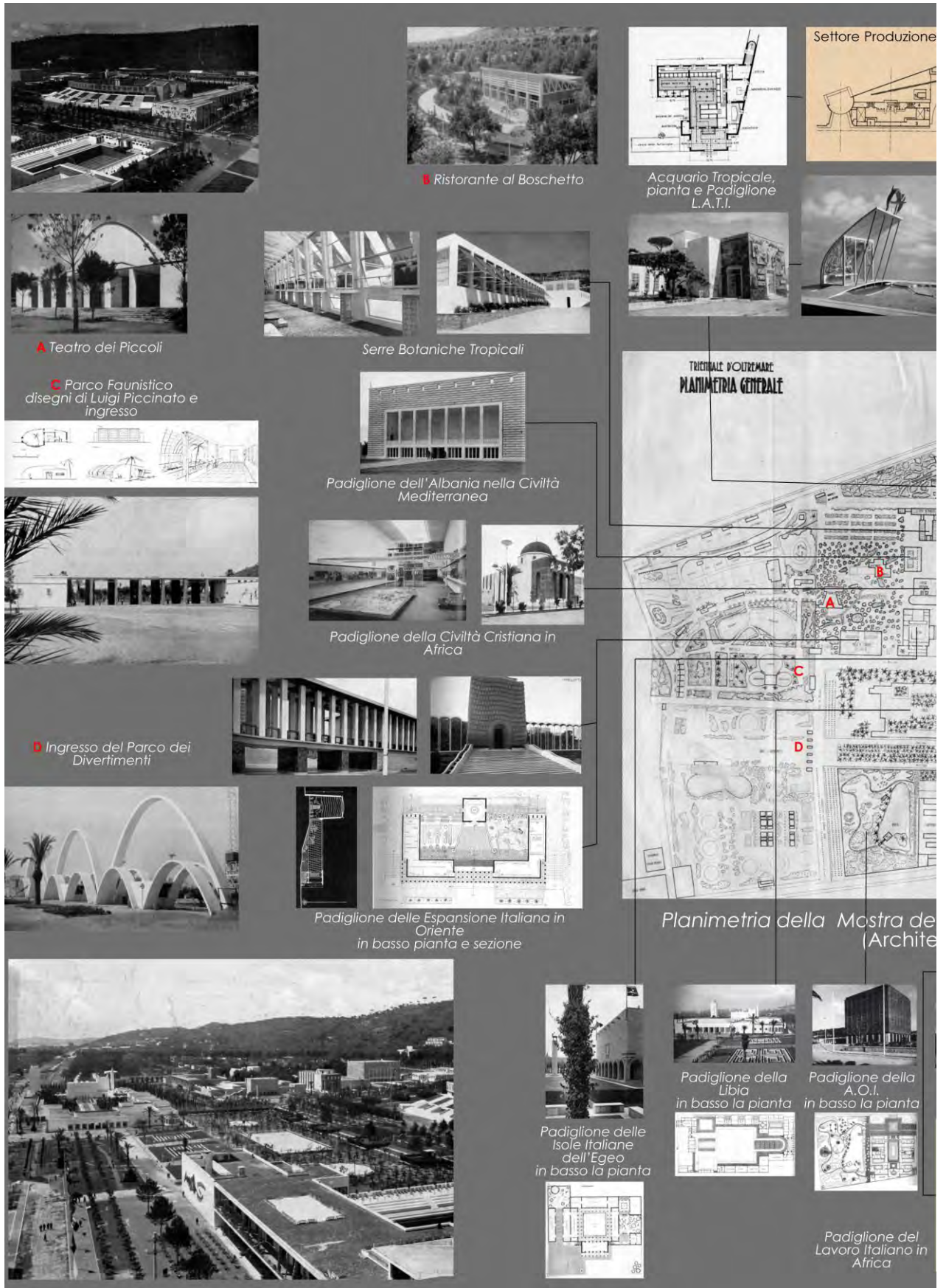
Al piccolo *Antiquario della mostra* tocco un triste destino, danneggiato dai bombardamenti e quasi dimenticato. Alle spalle dell'Esedra ci sono ancora oggi ruderi e baracche abitate tra i pini che fanno da sfondo alla fontana.

Conclusioni

La memoria di Roma fu il vero *genius loci*, intuito e poi addirittura scoperto, ma se poche sono le immagini dell'area archeologica, molte invece sono quelle che ritraggono il re o il suo corteo con lo sfondo dei bassorilievi ispirati all'antica Roma, già previsti prima delle scoperte archeologiche. I bombardamenti distrussero tutta l'area settentrionale ma anche gran parte dell'apparato scultoreo e l'ingresso sul piazzale dell'Impero. La riapertura della mostra del 1952 eliminò gli eccessi decorativi, dando maggiore spazio a un razionalismo di stampo italiano. Questo aspetto troppo celebrativo era già stato colto da Giuseppe Pagano, infatti, nonostante il suo giudizio sostanzialmente positivo sulla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare, ne aveva colto le *cacofonie accademiche* [Pagano 1940, 132] bombardate e non ricostruite.

Fig. 7: Nelle pagine seguenti schema con la planimetria della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare e le immagini relative ai padiglioni, 1940.

FRANCESCA CAPANO



Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape - I

e Lavoro

1 Caccia e Zootecnia - 2 Pesca
 3 Col. Demografica - 4 Col. Capitalistica
 5 Frutticoltura, Fertilizzanti, Anticrittogamici
 6 Mostra dei Cereali - 7 Piante Oleaginose
 8 Karkadè, del tabacco, dello zucchero,
 del caffè - 9 Meccanica Agraria
 10 Silvicoltura e del Legno - 11 Elettrotec.
 12 Mostra della Tecnica - 13 Fibre Tessili

Museo degli Scavi

Mostra della Caccia, corte interna, prospetto esterno e pianta

Mostra della Pesca, prospetto esterno e pianta

Arena Flegrea, cavea

Ingresso Nord esterno e interno

Mostra della Elettrotecnica

Mostra della Silvicoltura prospetto e pianta

Fontana dell'Esedra

Ristorante della Piscina

Mostra della Sanità, Razza e Cultura, prospetto principale e pianta

Mostra dell'Industria

Piazza 9 Maggio

Ingresso mostra

Piazzale Roma

Mostra della Banca d'Italia

Settore Industriale

10 Silvicoltura e Legno
 11 Elettrotecnica
 12 Tecnica
 13 Fibre tessili
 14 Comunicazioni
 15 Ferrovie
 16 Autotrasporti
 17 Radio-collegamenti e teleferiche
 18 Poste, telegrafi, telefoni
 19 Servizi aerei
 20 Servizi marittimi
 21 Gente del mare
 22 Porti e fari
 23 Industrie Minerarie ed Estrattive
 24 Materiali da costruzione, dell'Edilizia e delle OO. PP.
 25 Arredamento
 26 Abbigliamento
 27 Alimentari

Alle Terre Italiane d'Oltremare 1941 ca. (pianta n. 1-2, 1941)

Padiglione delle Mostre Militari

Padiglione delle Conquiste in basso la pianta

Padiglione delle Repubbliche Marinare

Fondaco veneziano

Cortile di Amalfi

FRANCESCA CAPANO

Bibliografia

- ADAMO MUSCETTOLA, S. (1985). *Il ritratto di Augusto dalla Mostra d'Oltremare*. In *Napoli Antica*. Napoli: Macchiaroli editore. 347.
- ARENA, G. (2011). *Visioni d'oltremare. Allestimento e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*. Napoli, Edizioni Fioranna.
- ASCIONE, P. (2005). *Dalla Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare alla Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel Mondo*. In *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*. Napoli, Electa Napoli. 51-53.
- CAPANO, F. (2014). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*. In *History of Engineering. Storia dell'Ingegneria / Proceedings of the International Conference. Atti del 5° Convegno Nazionale*. A cura di D'AGOSTINO, S. - FABRICATORE, G. Napoli: Cuzzolin, vol. II. pp. 1225-1237.
- CAPANO, F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*. In «eikonocity», 1. 19-36.
- DE MARTINO R. (2001). *L'inaugurazione della Mostra d'Oltremare nel rituale mass-mediologico*. In «QUASAR», 24-25. 123-130.
- GRIMELLINI C. (2008). *La facoltà di Architettura di Napoli, gli Archivi storici, la città*. In *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli. 1928/2008*. A cura di GRAVAGNUOLO B., GRIMELLINI C., MANGONE F., PICONE R., VILLARI S. Napoli, Clean, 284-306.
- I Campi Flegrei: un itinerario archeologico* (1990). A cura di AMALFITANO, P. Venezia: Marsilio.
- LA FORGIA, E. (1985). *I complessi termali*. In *Napoli Antica*. Napoli: Macchiaroli editore. 340-347.
- La Torre del Partito Nazionale Fascista: architetto Venturino Ventura* (1941). In «Architettura», 1-2. 21-24.
- La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli* (2005). A cura di LUCARELLI F. Napoli, Electa Napoli.
- MAGLIO, A. (2015). *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*. In *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*. A cura di BELLI, G. - MAGLIO, A. Roma: Aracne. 187-206.
- MALLARDO, D. (1939). *La via Antiniana e le memorie di S. Gennaro*, Arti Grafiche, Napoli 1939.
- MANGONE, F. (1995). *La torre e l'architetto*. In *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*. A cura di LANINI, L. - CORVINO, V. Napoli: Ente autonomo Mostra d'Oltremare - Soprintendenza ai Beni Architettonici ed Ambientali di Napoli e Provincia. 23-31.
- MAZZIOTTI, G. (1997). *Come (non) si tutela la Mostra d'Oltremare*. In «Restauro: quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi»: *Tutela cosciente e umanizzazione*. A cura di GENOVESE R.A. 140, pp. 152-162.
- MUSCETTOLA, A.S. (1985). *Il ritratto di Augusto alla Mostra d'Oltremare*. In *Napoli Antica*, Napoli, Gaetano Macchiaroli editore, p. 347.
- Palazzo dell'Arte degli architetti Barillà, Mellia, Gentile e ing. Sambito e Teatro «Il Mediterraneo» dell'arch. Luigi Piccinato* (1941). In «Architettura», 1-2. 58-61.
- PAGANO, G. (1940). *Il teatro all'aperto alla Triennale di Napoli*. In «Costruzioni», XII, 154, ottobre. 131-135.
- PAGANO, L. (1990)¹, *Padiglioni dell'Africa Orientale Italiana: Mario Zanetti, Luigi Racheli, Paolo Zella Melillo*. In SIOLA U. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990. 26, 27.
- PAGANO, L. (1990)². *Zona archeologica*. In SIOLA, U. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, 1990. 99.
- LEPORE, D. (1994). *Piano regolatore generale della città di Napoli*. In BELFIORE, P. - GRAVAGNUOLO B. *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Editori Laterza. 320-323.
- Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli-9 maggio - 15 ottobre 1940. A. XVIII. Documentario* (1940). Torino: industrie Grafiche Gros Monti & C.
- I. Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare. Napoli 9 maggio - 15 ottobre - XVIII. Guida* (1940). Napoli: Stab. Tipografico F. Raimondi.
- Mostra triennale del lavoro italiano nel mondo : Napoli - Mostra d'Oltremare : giugno-ottobre 1952.* (1952). A cura di RUSSO, G. Torino: Gros Monti.
- STOCCHETTI F. (1938). *La Triennale d'Oltremare*. In «Le vie d'Italia», luglio, 832-836.

Sitografia

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0015017/> (consultato gennaio 2014)

http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014963 (consultato gennaio 2014)

http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3g010-0014962 (consultato maggio 2016)

Note

¹ Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, n. 897. Alla relazione di Alberto Calza Bini è allegata la planimetria dove sono evidenziate le aree di Posillipo e dei Campi Flegrei.

² Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli*, Gabinetto, stanza 107, Secondo Versamento, stanza 188, n. 897.

³ Istituto Luce, filmati: Il re partecipa all'inaugurazione della Mostra delle terre d'oltremare (<http://youtu.be/N10ILSIEVCo>), La funicolare della Mostra delle terre d'oltremare (<http://youtu.be/qp-2HP0kRSE>); L'inaugurazione della Mostra del lavoro italiano all'estero (<http://youtu.be/UyiY9F-za-o>).

⁴ Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, *Archivio Federico Patellani*.

⁵ Su Federico Patellani, cfr. in questo volume il saggio di Gemma Belli, *Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*.

⁶ Tale documentazione è stata ritrovata da chi scrive e da Alfredo Buccaro presso Ufficio Tecnico della Soprintendenza Archeologica di Napoli nel corso di una ricerca nel 2013.

Contributi
Papers

Cuma, polis insulare

Cuma, insular polis

LILIA PAGANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The Roman disruption of Cuma has hidden the identity of the Greek polis, and it still influences its perception and any interpretative hypothesis. Contextualizing the historical-archaeological data in the contemporary representations, the prefigurative knowledge of architectural culture reveals symbols and meanings of stories that have been layered by time in the shapes of the landscape. The insular identity of the Cuma-Miseno peninsula mentioned by Strabone comes to light through the semantic and analogical reinterpretation of the archaic Phlegraean geomorphology, and suggests the thesis that the Greek polis of Cuma coincided with the whole Phlegraean archipelago. Consolidated over time, this maritime and polycentric polis, once its foundation as a city-state is consecrated, 'transfers' its holy and political places into the urban space of Cuma, outpost of archipelago towards the continent («in continentem ausi sedes transferre»). The graphic comparison with Athens leads to the consideration of Cuma as among the highest examples of Greek state-cities; it also suggests the location of the archaic-agera as the natural 'territorial door' of Magna Graecia, outlined by the volcanic hills of the Acropolis and the Averno.

Parole chiave

Cuma, polis, archeologia, architettura, paesaggio
Cuma, polis, archaeology, architecture, landscape

Introduzione

L'Acropoli e l'Arco Felice, i due imponenti monumenti geografico-architettonici di Cuma, esprimono simbolicamente alla grande scala non solo la continuità dialettica tra città-stato greca e città-territorio romana, ma anche e soprattutto il conflitto fisico e concettuale tra queste due opposte idee di città. Rivelano cioè che il 'ribaltamento' romano dello spazio urbano verso l'Averno e Pozzuoli non solo ha relegato in secondo piano l'essenza della grecità, oggi percepibile solo dall'Acropoli nella bellezza delle forme del paesaggio



Fig. 1: Il monte dell'Acropoli e L'arco Felice, i fronti greco e romano di Cuma. Al centro: Giovanni Giacomo de Rossi, *Ager Puteolanus sive prospectus eiusdem insigniores ...*, Roma 1652, tav. 14.

Flegreo, ma ha offuscato nei secoli la reale dimensione geografica e l'identità marittima della più antica polis greca d'occidente, creando una sorta di „filtro storico“ che ancora ne falsa la lettura. Per riportare in primo piano, tra i molteplici significati latenti accumulati nella realtà attuale, l'identità mitica della polis greca è dunque necessario ricostruire il punto di vista interpretativo originario oscurato dalla consolidata scenografia romana che rappresenta l'Acropoli sullo sfondo dell'Arco Felice, cioè ripartire proprio dal mare e da qui esplorare i significati „formali“ della matrice geografica.

È questa la prima intuizione analitica che ha orientato la rilettura del paesaggio archeologico di Cuma in chiave paesaggistica, strutturale e semantica [Pagano 2016]. Utilizzando gli strumenti logici e analogici della conoscenza prefigurativa dell'Architettura, la matrice geografica dei luoghi e i resti testimoniali dell'antico sono stati accomunati nella loro valenza strutturale e percettiva di „forme“ che nel tempo hanno identificato e fissato, alle diverse scale, miti e significati precisi.

Si evidenziano così le distinte, conflittuali, matrici strutturali delle due grandi idee di città qui condensate negli intrecci con le successive città (compresa quella contemporanea): da un lato, il mare, le isole, i limiti e le stanze geografiche della Cuma greca; dall'altro il rapporto tra monumenti e rete infrastrutturale della Cuma romana.

La ricostruzione di un'„iconografia della Cuma antica „dal mare“ comporta, oltre alla contestualizzazione dei dati geologici e storico-archeologici accertati, modalità di rappresentazione in grado di esplicitarne la valenza semantica. Per riuscire a visualizzare questo immaginario mitico del passato è stato sperimentato un metodo „eclettico“ che usa strumentazioni diverse per coniugare letture strutturali e percettive del paesaggio: dalla „tabella analogica“ che compara foto-cartoline delle baie flegree e dell'isola Eubea, alla verifica scientifica operata con laser scanner 3D delle relazioni tra tracce, frammenti e conformazione geomorfologica, fino allo schematismo diagrammatico delle ipotesi ricostruttive delle fasi evolutive dello spazio urbano e alle sperimentazioni progettuali che attraverso piccoli „innesti“ architettonici svelano le potenziali „stanze“ di un eco-museo diffuso suggerite dalla microtopografia dei siti.

1. Struttura e fondazione della polis di Cuma

La valenza evocativa dei „monumenti naturali“ dell'arcipelago flegreo, territorio prescelto per la fondazione della prima polis d'occidente a quel tempo già mitico e conosciuto dai greci, si evince con immediatezza dalla straordinaria similitudine riscontrabile tra i „quadri“ messi a confronto nella „tabella analogica“ che ritraggono le baie costiere di Cuma, Ischia e della lunga isola Eubea, madrepatria dei coloni migranti.

Contestualizzando sulla ricostruzione della topografia arcaica, accertata dalle indagini svolte sul litorale dell'Acropoli [Stefaniuk - Morhange 2008], le recenti scoperte degli scavi che retrodatano la fondazione di Cuma [Greco 2012, D'Acunto 2014], le antiche testimonianze e i dati empirici delle storie depositate nelle tracce e nei ruderi [Caputo 1996], emerge a pieno il condizionamento della valenza semantica della geomorfologia flegrea nella strutturazione degli insediamenti urbani. Si evincono in particolare:

1) l'originaria identità insulare in epoca arcaica della penisola Cuma/Miseno, già a suo tempo rilevata da Strabone;

Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape - I

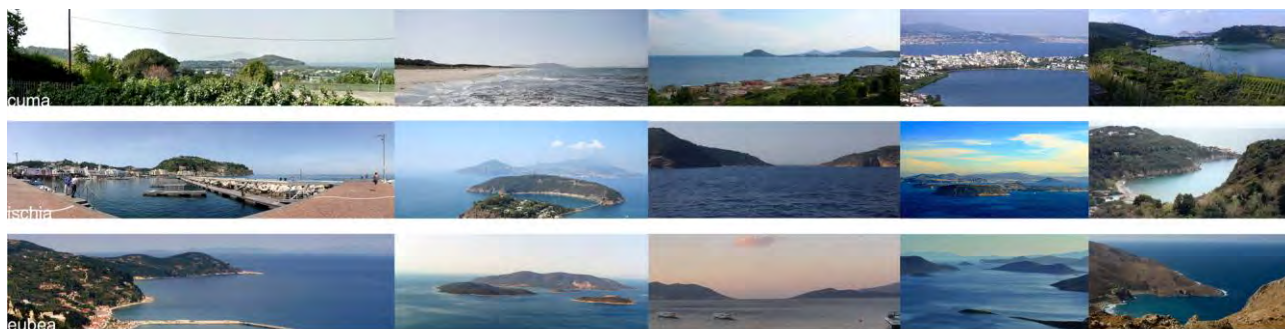


Fig. 2: "tabella analogica" di confronto tra i „monumenti naturali" che connotano le baie di Cuma (in alto), Ischia (al centro) e dell'isola di Eubea in Grecia (in basso).



Fig. 3: Analisi con laser scanner 3D della struttura ad anfiteatro della geomorfologia di Cuma. Al lato sintesi degli studi geologici sulla topografia arcaica.

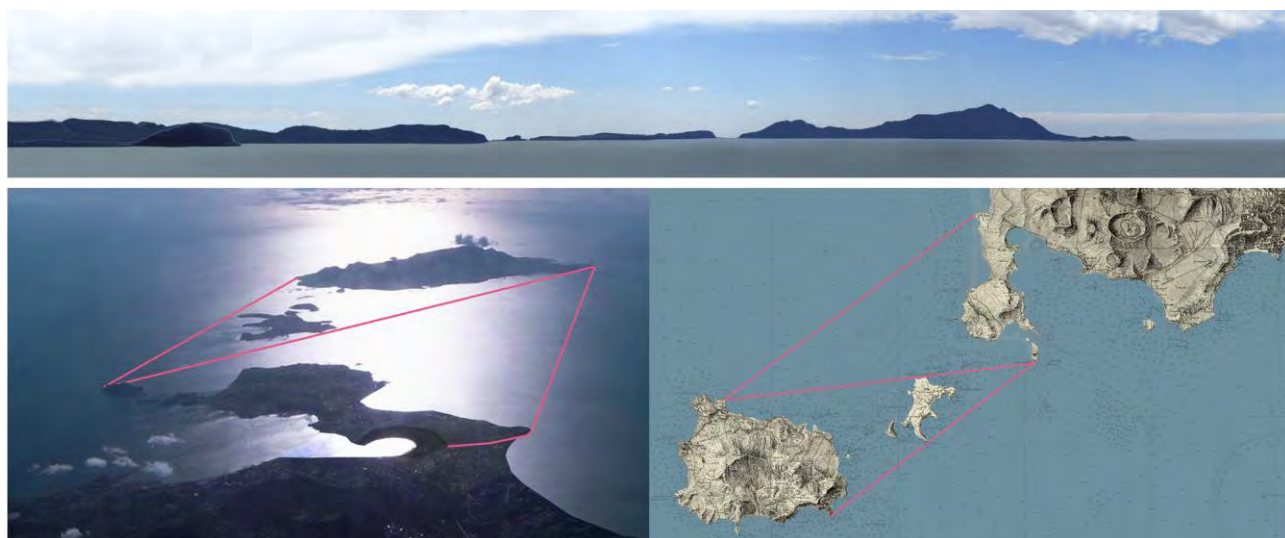


Fig. 4 La polis insulare di Cuma. il fronte nord dell'arcipelago flegreo, vista aerea e ricostruzione della topografia arcaica litorale sulla Carta del portolano.

- 2) il valore simbolico e strategico della rocca dell'Acropoli, avamposto di controllo su „l'istmo di pochi stadi“ che collegava questa terza isola flegrea al continente;
- 3) la forma „ad anfiteatro bifronte“ della naturale „porta territoriale“ nord-occidentale dell'intera Magna Grecia delineata dalle emergenze vulcaniche dell'Acropoli e dell'Averno, su cui gli ecisti fondarono Cuma;
- 4) la centralità topografica del valico „Croce di Cuma“, luogo di convergenza dei flussi solcato diagonalmente dall'antica via Sacra, che suggerisce, in analogia con Atene, la posizione dell'agorà arcaica.

L'unitario carattere insulare da Ischia a Cuma dedotto dalla mutevole topografia antica dei litorali aiuta a chiarire i legami strutturali tra Cuma, Pithecusa e gli altri insediamenti dell'arcipelago flegreo e sposta in secondo piano il problema dei primati di antichità e di importanza [D'Agostino 2009]. In una allargata visione dal mare si svela man mano l'organica identità paesaggistica insulare del territorio della polis: un meraviglioso arcipelago costituito da isole e isolotti, in posizione strategica nel Tirreno e collegato al continente solo, in corrispondenza di Cuma, dall'istmo montuoso della caldera del monte Grillo.

È illuminante la trasposizione di quanto scrive Aldo Rossi su Atene, „la città stato per eccellenza“: «Ora questo legame tra la città e il territorio non è forse ciò che caratterizza la città democratica greca e la città stato per eccellenza: Atene? Atene è una città formata da cittadini; una città-stato i cui abitanti vivono su un territorio abbastanza vasto e in modo sparso ma che sono molto legati alla città. Anche se molti centri dell'Attica hanno un'amministrazione locale questa non è in concorrenza con la città-stato. „Il termine polis che designa la città indica anche lo Stato.... » [Rossi 1966, 185-186].

Alla luce dei più significativi contributi sul fenomeno urbano nel mondo greco [Belvedere 2002] il confronto sia concettuale che analogico con Atene aiuta a chiarirne l'allargata dimensione policentrica e al tempo stesso la relazione di complementarità dialettica tra gli importanti „sinecismi“ sparsi nell'arcipelago che, a un dato momento, confluiscono in un consapevole e pianificato atto di „fondazione superiore“ e di „kitsis“.

Si delinea cioè man mano l'identità composita e multiculturale di una polis inizialmente tutta insulare e fortemente strutturata dai significati sacri e evocativi delle forme geografiche. Un'ipotesi che ricolloca Cuma tra i più alti esempi di città-stato greca.

Nel passo di Tito Livio «... primo in insulas Aenariam et Pitheculas egressi, deinde in continentem ausi sedes transferre», il concetto di „sedes“ si carica di un nuovo valore di „città capitale“. Il significato della fondazione di Cuma va dunque ben oltre la semplice creazione di un nuovo insediamento urbano: la consacrazione tramite gli ecisti della città-stato insulare, avamposto della Magna Grecia, identifica un consapevole atto politico da parte di una composita „comunità“ greca approdata in tempi diversi a Procida e Ischia, che ad un certo momento „osa“ trasferire verso il continente le sue sedi sacre e politiche.

In sintesi l'angolazione interpretativa che qui si delinea comporta:

- 1) che con la fondazione di Cuma sia stato consapevolmente delimitato come polis l'intero arcipelago flegreo che all'epoca includeva la penisola di Cuma-Miseno collegata alla terra ferma solo dall'«istmo di pochi stadi» della caldera del monte Grillo;
- 2) che dunque Cuma, Pithecusa, Procida, Miseno costituiscano le parti di una stessa città-stato, la polis di Cuma, ma che sia diverso il loro significato, pianificato e sinecistico, in relazione sia alla struttura politica che alla dimensione paesaggistico-evocativa della polis;

3) che l'intrinseco policentrismo determinato dalla naturale frammentazione insulare della città-stato ne valorizzi la „zonizzazione" naturale e l'integrazione della comunità eubea, già multiculturale, con abitanti locali e con popoli di diversa origine.



Fig. 5,6 Andrea de Jorio, 1822, *Avanzi dell'antica città e Rocca di Cuma VIII tav. Atlante II ed. Guida di Pozzuoli*.6 La struttura geomorfologica ad „anfiteatro bifronte" della „porta territoriale" determinata dalla tangenza tra le emergenze vulcaniche dell'Acropoli e del Monte Grillo (elaborazione di Assunta Acone)

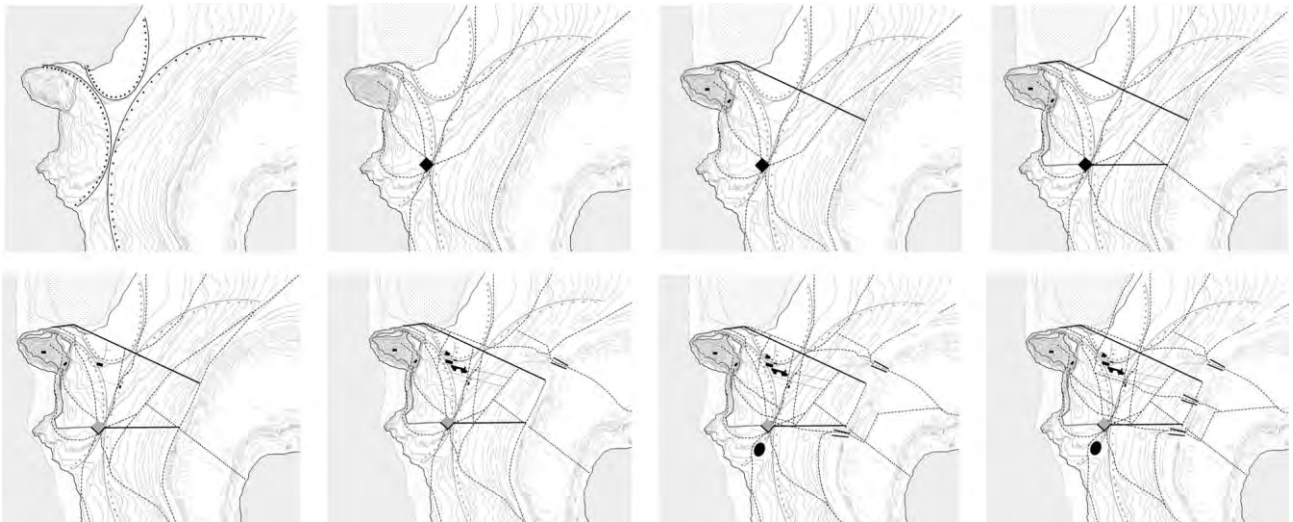


Fig.,7,8: La Cuma greca: ipotesi evolutiva. Sistema geografico. Acropoli e Agorà della Cuma arcaica. Costruzione della murazione settentrionale VII a.C. Costruzione della murazione meridionale VI a.C. La Cuma sannitica e romana: ipotesi evolutiva. Il Tempio sannitico sposta il centro nell'area del Foro (IV -III a.C.). Strada per Puteoli: 1° taglio romano nel Monte Grillo (II a.C). Strada per Baia e l'Anfiteatro: 2° taglio nel Monte Grillo (I a.C). Ribaltamento della città: l'Arco Felice (I d.C) e il 3° taglio nel Monte Grillo.

2. Cuma porta territoriale della grande Grecia: l'agorà, il foro, le mura

L'incrocio tra i rilevamenti effettuati con laser scanner 3D, la cartografia storica (in particolare la pianta di De Iorio) e gli studi geo-archeologici sulla topografia antica,

suggeriscono un'ipotesi "geografica" sulla fondazione dello spazio urbano di Cuma e sulla sua successiva evoluzione, che peraltro fornisce alcune spiegazioni rispetto alla sovrapposizione di giaciture discordanti emerse dagli scavi.

2.1 La Cuma ellenica originaria e l'agorà arcaica

Come emerge dalle indagini archeologiche, solo in una seconda fase greca Cuma viene cinta da mura.

La tesi che qui si propone è che la Cuma greca originaria, oltre a istituzionalizzare come cuore politico e sacro della città-stato insulare il promontorio dell'Acropoli, consacrò come „porta geografica" della polis la naturale forma archetipica del sito „ad anfiteatro bifronte" modellata dal vulcanismo. Così come Calcide, Cuma controlla «quell'istmo di pochi stadi» delineato dall'Averno che, come osserva Strabone, «forma quasi un'isola di quella terra che si stende dalle sue plaghe e da Cuma fino a Miseno». Il suo spazio urbano è dunque l'avamposto rappresentativo e difensivo della polis. La sella tra il Monte dell'Acropoli e il Monte Grillo ne configurava il naturale varco di accesso da nord che qui incrociava quella che in antichità era la via sacra dell'Acropoli proveniente da Miseno. Sembra inoltre coerente ipotizzare che è in quest'area di convergenza e controllo territoriale, ancora oggi denominata „Croce di Cuma", che doveva sorgere l'Agorà, ovvero il centro della città bassa e del mercato prossimo agli approdi litorali e solcato, come ad Atene, dalla via sacra. La non coincidenza del luogo dell'Agorà con quello del Foro romano, in età arcaica parzialmente occupato dalla necropoli indigena, avvalorerebbe la tesi di una progressiva sostituzione della componente greca a quella indigena, coerente con la recente retrodatazione della fondazione di Cuma e con la discordanza di giaciture nell'area del Foro.

2.2 La costruzione delle mura e la nuova centralità del Foro

Il significato della murazione settentrionale alto-arcaica (fine del VII/inizi del VI a C) che precede di un secolo le mura sud (fine VI) travalica lo spazio urbano della sola Cuma. Cuma fortificata è la postazione difensiva non solo di una vasta e articolata *chora*, ma della Grande Grecia. Questo studio ipotizza un andamento delle mura rettilineo in prosecuzione dei resti già accertati a valle e indipendente dai valloni che, dall'analisi con laser scanner 3D, si evince abbiano un'origine artificiale nei tagli infrastrutturali sulla cresta del monte Grillo, probabilmente risalenti alla successiva fase di costruzione delle strade romane. Prima dell'età sannita non si ha notizia di interventi monumentali nell'area del foro ma possiamo immaginare che all'interno del nuovo recinto murato quest'area pianeggiante si carichi di un nuovo significato di centralità. In essa già sorgono edifici orientati rispetto alle giaciture dei terrazzamenti del pendio retrostante, ma le mura e le porte suggeriscono altre giaciture.

2.3 Il ribaltamento di Cuma verso l'entroterra

Risale tuttavia all'età romana il definitivo ribaltamento verso Roma e Pozzuoli della struttura urbana che ormai gravita intorno al suo Foro monumentale dominato dalla mole del *Capitolium* e racchiuso sugli altri tre lati da un porticato a due ordini in tufo grigio. La costruzione dell'Arco Felice attraversato dalla nuova via Domiziana (I d.C), l'ultimo dei tre

tagli infrastrutturali nella cresta del Monte Grillo, è l'atto conclusivo della trasformazione di Cuma in una nobile „città di passaggio” sull'itinerario da Roma alla vicina Puteoli.

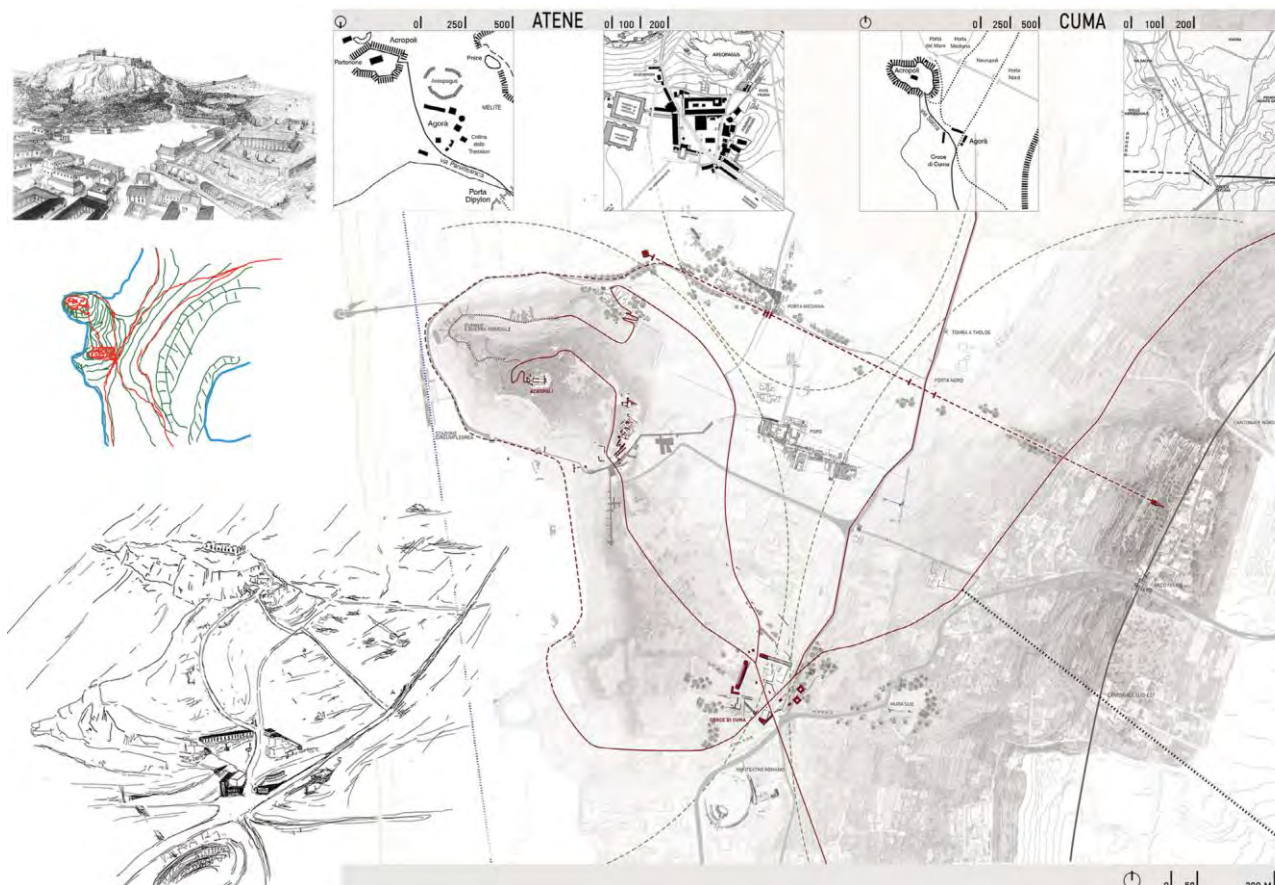


Fig. 9: Ricostruzione ipotetica del rapporto Acropoli-Agorà della Cuma arcaica in analogia con Atene (dal progetto di Maria Lucia Di Costanzo, Dall'Agorà arcaica all'Agorà contemporanea. Cuma come Atene).

Conclusioni

La sintesi di questi risultati conoscitivi costruisce una „Cuma analoga” che, riconoscendo nella microtopografia dei siti le „stanze” di un eco-museo diffuso, rivela l'avvicinarsi di miti tuttora latenti nei palinsesti stratificati nelle forme del paesaggio. Il racconto della storia conflittuale di Cuma può reinventare le corrispondenze relazionali di contesti ordinari e degradati, di un parco archeologico la cui reale delimitazione, molto più ampia del recinto di visita, è invisibile nella realtà. „Dall'Elefante alla Tartaruga”, „Agorà e perimetrazione geografica della Cuma greca”, „Ri-comporre le mura di Cuma”, „Nuovo Museo diffuso sul fronte romano”, „La chora di Cuma: 4 stazioni + 4 porte” sono i titoli che sintetizzano diverse tappe e angolazioni interpretative del lavoro di ricerca progettuale prodotto nell'ambito della Facoltà di Architettura dell'Università Federico II di Napoli da laboratori didattici, tesi di laurea, workshop e master internazionali, con il prezioso supporto scientifico della Soprintendenza archeologica e in particolare dell'architetto Paolo Caputo. Innesti architettonici minimali raccontano le fasi di un'inedita storia di Cuma. Visualizzano

LILIA PAGANO

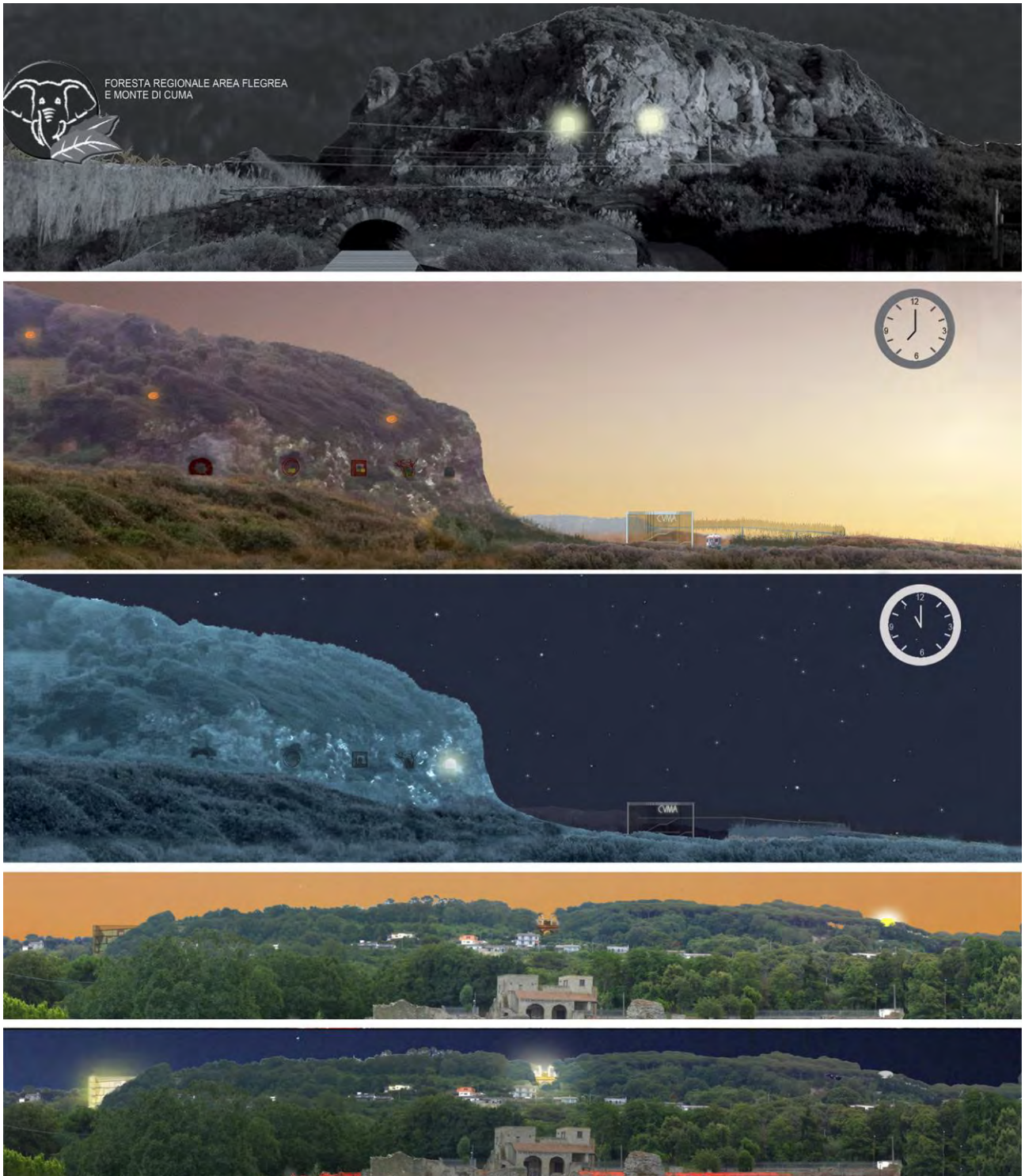


Fig. 10: L'Acropoli di Cuma e il Monte Grillo nei progetti di: Marianna Mascolo, „Dall'elefante alla tartaruga. Nuovo percorso di visita dell'Acropoli attraverso i bunker della II guerra“; Mariangela Parisi, "Museo diffuso sul fronte romano".

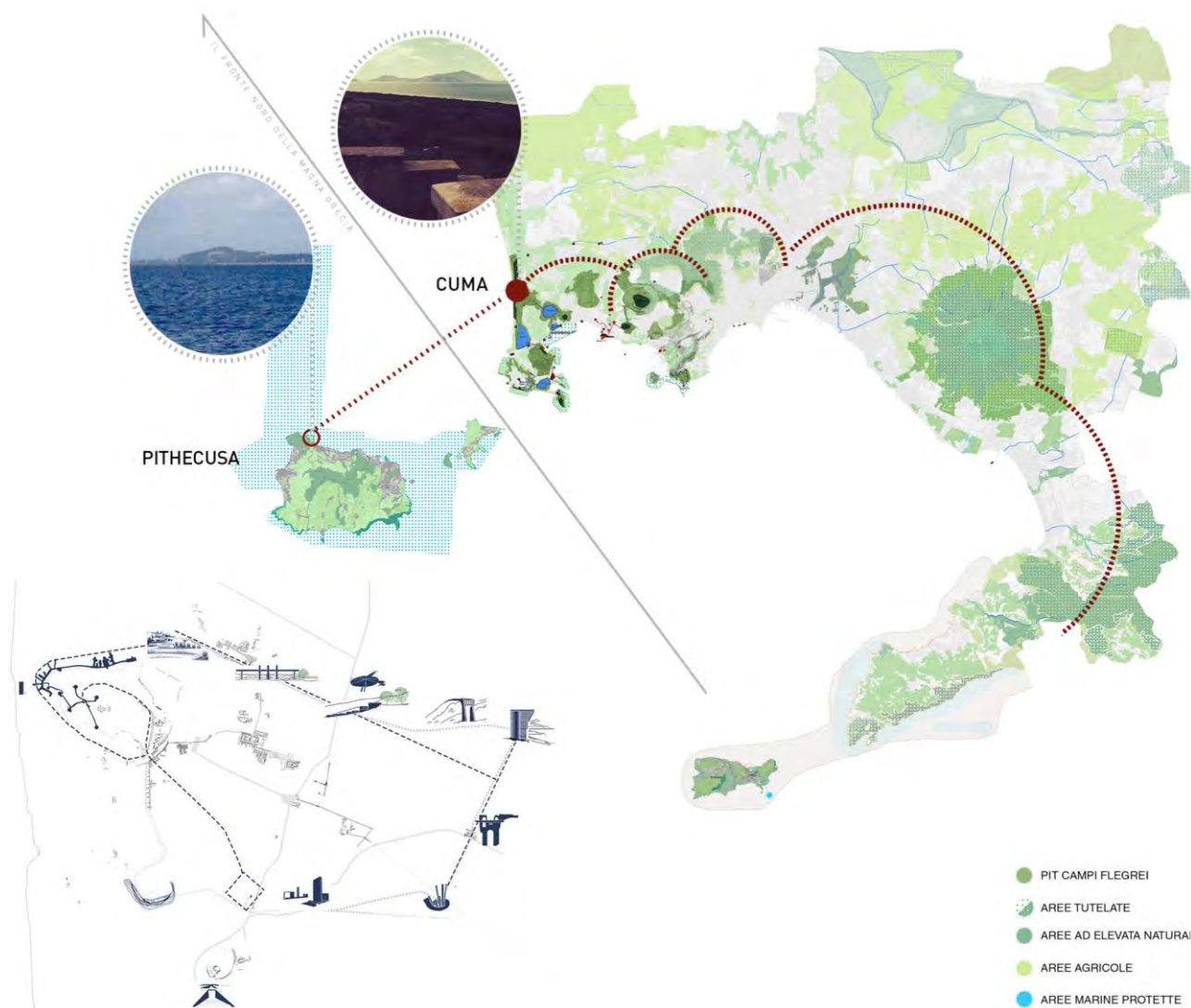


Fig. 11: Cuma centro originario della città metropolitana partenopea. Il sistema di parchi territoriali.

lo spirito marittimo della polis, la sua chora, l'ipotesi di una sua agorà arcaica, costruiscono le tappe di un percorso sulle tracce delle mura, esplicitano il ribaltamento del suo spazio urbano operato dai romani. Riportano in primo piano Cuma nell'orizzonte utopico di una Napoli futura che ricostruisce la sua identità metropolitana ripartendo dallo straordinario patrimonio naturale e culturale custodito nei parchi territoriali. La scommessa è rivelare la vitalità propulsiva del nucleo originario della neo-nata città metropolitana partenopea, i significati relazionali inediti che i frammenti della memoria instaurano con la città attuale. Un orizzonte che è stato anche la premessa, lo strumento e il motore conoscitivo innescato dalla volontà di imparare, come in passato, „la lezione“ di Cuma e dei Campi Flegrei.

LILIA PAGANO

Bibliografia

- BELVEDERE O., CALIÒ L., LILLI M., MIGLIORATI L. (2002). *Il fenomeno urbano nel mondo greco*. Trecani.it, Il Mondo dell'Archeologia.
- CAPUTO P., MORICHI R., PAONE R., RISPOLI P., (1996). *Cuma e il suo parco archeologico. Un territorio e le sue testimonianze*. Roma: Ed. Scienze e Lettere.
- D'ACUNTO M., GIGLIO M., IAVARONE S., VOLPICELLA D. et alii. (2014). *Gli scavi dell'Università degli Studi di Napoli „L'Orientale“ nell'abitato greco-romano di Cuma*. In „Newsletter di Archeologia CISA“, Vol. 5.
- D'AGOSTINO B. (2009), *Pithecusae e Cuma all'alba della colonizzazione*. In *Cuma* . Atti del XLVIII Convegno Taranto. Napoli.
- PAGANO L. (2016). *Cuma architettura e geografia. Passato e futuro della polis*. Roma: Ermes ed. scientifiche.
- ROSSI A. (1978). *L'architettura della città*. Milano: Clup (I edizione Marsilio,1966).
- STEFANIUK L., MORHANGE C. (2008). *Evoluzione dei paesaggi litorali nella depressione sud-ovest di Cuma da 4000 anni. Il problema del porto antico*. In *Cuma*. Atti del quarantottesimo convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 27 settembre-1 ottobre.

Sitografia

- <http://facem.at/>: GRECO G., FERRARA B., TOMEIO A. (2012). *L'area sudoccidentale del Foro di Cuma: le produzioni ceramiche*, „Facem1“. (06.12.2012).

Attualità dell'antico: una stanza archeologica per lo stretto di Messina *The actuality of the ancient: an archeological room for the strait of Messina*

GIOVANNA FALZONE

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

The relationship between modern landscape and classical archaeological ruins in the Strait of Messina area suggests new meanings for the word "ruin", as the degradation of both rural and urban areas overlays the vestiges of ancient cultures.

The travellers of the 16th and 17th centuries referred to these places as "a mythical European garden". In the current paper we re-examine the archeological context, taking a new approach in exploring the unique features of the straits landscape. Our point of view shows the newly visible, yet unstable relation between the ancient ruins and the current landscapes.

The research focuses on the Tyrrhenian coast of the strait of Messina, with the intention of proposing a concrete and pragmatic "territorial positioning" in view of the area's true morphological and urban characteristics.

Parole chiave

Archeologia, rovina, paesaggio, Tirreno, stretto di Messina

Archeology, ruin, landscape, Tyrrhenian, Strait of Messina

*Non riesco più a incantarmi dei
 frammenti visibili o vistosi e mi affascina
 invece il sistema dei paesaggi, delle
 costruzioni e delle cose che non
 conosciamo perché è sepolto, invisibile,
 interessante in potenza, dove le cose si
 combinano ancora come le parole di una
 frase, entro un racconto implicito che è
 possibile estrarre, ricostruire e
 comunicare.*

Andrea Carandini, 2009

Introduzione

La particolare condizione geografica dello stretto di Messina ha, da sempre, avuto un ruolo fondamentale nella configurazione del sistema urbano di una profonda porzione di territorio tra Calabria e Sicilia. Quali siano, però, i reali e univoci limiti di questa porzione di territorio che risente della magnetica riverberazione che lo stretto esercita tra le due sponde è una questione di difficile soluzione. Lo stretto di Messina è stato descritto, raccontato, rappresentato, ma difficilmente circoscritto entro precisi limiti. Alcune definizioni hanno tentato di esplicitarne i confini geografici, lungo le due coste, nel punto in cui esse sono più vicine [La Cecla, Zanini 2004], ma queste descrizioni non sono sufficienti a delineare la complessità delle relazioni che lo stretto instaura con il suo

GIOVANNA FALZONE

territorio, e proprio per queste relazioni in realtà si dovrebbe parlare, più che di limiti dello stretto di Messina, di limiti dell'*area dello stretto di Messina*, indicando con il termine *area* questa amplificazione territoriale che, a partire dalle due sponde, interessa profonde fasce interne estremamente variabili a seconda del contesto a cui si riferiscono: si potrebbe, ad esempio, riconoscere l'area dello stretto nei luoghi mitologici dell'omerico viaggio di Ulisse [Wolf e Wolf 1968], o negli itinerari dei viaggiatori del *Grand Tour* [Principe 1993]; o nei confini amministrativi dell'Area Metropolitana dello Stretto; o, ancora, nelle aree di pertinenza del progetto di attraversamento stabile dello stretto, e così via.

Per *area dello stretto*, in questo lavoro, ci si riferirà alla porzione di territorio archeologico legata ai luoghi della prima colonizzazione greca della costa ionica per la fondazione delle *polis* di Rhegion – l'attuale città di Reggio Calabria – e Zancle – l'attuale città Messina – a partire dall'VIII secolo a.C., e a quelli della seconda colonizzazione necessari per assicurare alle *polis* ioniche un affaccio sul mar Tirreno.

Le due città dello Stretto avevano, infatti, l'esclusivo controllo del passaggio verso le nuove rotte commerciali del mar Tirreno con i cartaginesi e gli etruschi. Per tale ragione la città greca di Lokroi Epizephirii fu costretta a trovare passaggi attraverso le valli e i passi montani dell'entroterra calabrese per assicurarsi uno sbocco sul mar Tirreno, senza oltrepassare lo stretto di Messina, così come anche i corinzi della città di Siracusa cercarono vie interne per conquistare l'affaccio siculo sul Tirreno. I locresi fondarono così, tra le altre, la città di Medma e Metauro in Calabria e i corinzi di Siracusa fondarono, ad esempio, Tindari in Sicilia.

Se, dunque la *prima colonizzazione* greca interessò principalmente la costa ionica dell'Italia meridionale, la *seconda colonizzazione* interessò quella tirrenica.

Questo lavoro focalizza la sua attenzione su quest'ultimo passaggio proponendo l'idea di quella che definiremo la *stanza del Tirreno* della seconda colonizzazione, un ambito territoriale autonomo, ma in aperta relazione con l'intero paesaggio archeologico dell'area dello stretto.

1. La stanza del Tirreno

Il concetto di stanza paesaggistica, inteso come ambito territoriale dai caratteri omogenei e perfettamente riconoscibile allo sguardo, si riferisce a un'intuizione di Franco Purini, che descrive l'intero paesaggio italiano come una successione di stanze paesaggistiche differenti l'una dall'altra per aspetti morfologici e tipologie insediative [Purini 1991, 45].

L'equilibrio dei panorami italiani si concretizza in sequenze prospettiche che si identificano in altrettante stanze territoriali, vani conclusi che trovano i loro margini in spalti montuosi più o meno prossimi o nel sinuoso andamento di fiumi e torrenti. (...) In questo senso il paesaggio italiano è sempre un interno [Purini 2008].

Si propone dunque l'individuazione di un sistema territoriale omogeneo inteso come modello interpretativo della struttura morfologica e insediativa dei luoghi, a cui affidare la definizione delle linee strategiche e delle scelte operative per quello che Purini definisce *restauro del paesaggio* [Purini 1991, 47], nonché l'individuazione dei criteri per la messa in rete di sistemi archeologici.

La stanza del Tirreno si presenta, a un primo sguardo, come la successione di situazioni geografiche profondamente differenti l'una dall'altra: essa è, infatti, compresa tra l'ampia

pianura alluvionale di Gioia Tauro, la scogliera che chiude l'estremità della Calabria compresa tra Palmi e Scilla, i promontori dei Peloritani che ripidi scendono sulla costa tirrenica siciliana e, infine, la discontinua punteggiata delle isole Eolie. In realtà, a questa profonda variazione del sistema morfologico della stanza, corrisponde una precisa modalità insediativa che rende omogeneo l'intero sistema: gli attuali centri urbani più rilevanti e le antiche città del passato si ergono in posizione acropolica abbracciando con lo sguardo l'intera stanza territoriale. In questa fascia costiera si succedono, ad esempio, in Calabria, le antiche città italiche ellenizzate di Medma, oggi Rosarno, Taureana, oggi Palmi, e Mamertion, oggi Oppido Mamertina, e, in Sicilia, le città greco-romane di Tyndaris, oggi Patti, e Lipara, oggi Lipari.

In questo senso le città della stanza del Tirreno si distinguono profondamente da quelle della fascia ionica; le *città ioniche* sono, infatti, a differenza di quelle tirreniche, in prossimità della linea di costa, a una quota sempre inferiore ai 100 metri di altitudine, adagiate tra le valli e protette dai promontori che ne costituivano le naturali barriere.

La stanza del Tirreno rivela, dunque, la sua spazialità attraverso un interno concluso, compreso tra le ripide pareti del sistema montuoso calabrese e siciliano che si susseguono ininterrotte lungo una fascia costiera.

La possibilità di creare relazioni visive tra la costa calabrese, quella siciliana e il sistema delle isole Eolie, che rappresentano le tre *pareti* entro cui è racchiusa la stanza tirrenica dello stretto di Messina, ha reso storicamente possibile un intenso rapporto di scambi economici e culturali tra le civiltà che, per assicurarsi il controllo delle acque, si

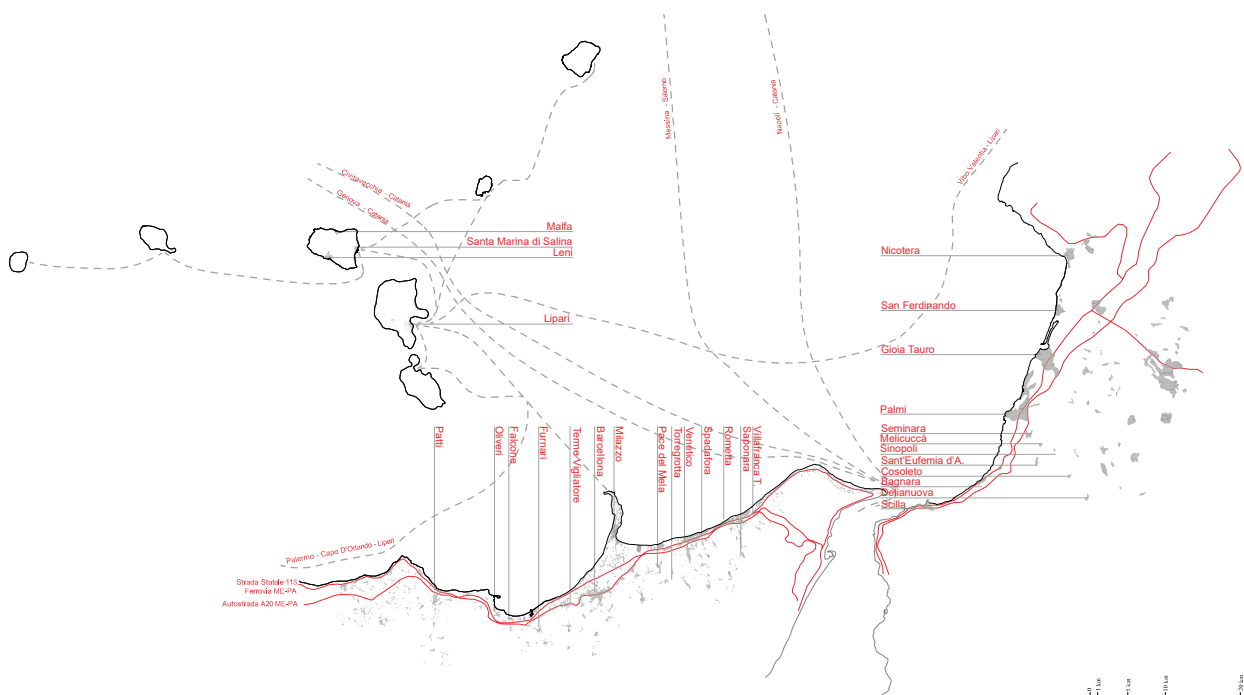


Fig. 1: Lo stretto di Messina. La stanza del Tirreno tra Calabria e Sicilia (elaborazione grafica dell'autrice Falzone, 2011).

GIOVANNA FALZONE

insediarono in cima alle acclivi pareti di questa stanza, a una quota che varia tra i 200 e 300 metri di altitudine.

Le recenti dinamiche di trasformazione del territorio hanno però irreversibilmente modificato il paesaggio della costa tirrenica. Le grandi catastrofi naturali dei terremoti e delle alluvioni, i processi di mobilità lungo le direttrici che dall'interno si muovono verso la costa e, dai centri minori, verso le città, la realizzazione delle grandi opere di infrastrutturazione del territorio, l'incontrollata crescita del patrimonio edilizio che, a partire dagli anni sessanta del Novecento, ha investito l'intera fascia costiera e le aree agricole, hanno reso sempre più difficoltosa una lettura del territorio capace di far emergere quei caratteri che la rendono sistema geograficamente e morfologicamente omogeneo.

In questo contesto, il sistema archeologico della stanza del Tirreno, in cui sempre più numerose affiorano le rovine degli antichi insediamenti sepolti, ci suggerisce una chiave di lettura per la comprensione di un sistema insediativo che, se nel passato è stato capace di restituire un'immagine precisa di un sistema morfologico, oggi rimane latente, immobile e in attesa di essere nuovamente compreso.

I siti archeologici, per quanto fragili, inconsistenti, in alcuni casi totalmente assorbiti da un'incontrollata espansione delle città, resi inaccessibili da una normativa esclusivamente vincolistica che vede la tutela del bene archeologico affidata esclusivamente a un regime protezionistico e guardati con indifferenza dalle politiche turistiche, necessitano oggi, alla luce di un rinnovato interesse per la cultura e l'identità dei luoghi, di riemergere dal silenzio dei loro recinti invalicabili per tornare ad essere misura e struttura di un paesaggio che, per ritrovare la capacità di trasmettere precisi valori, deve affermare con urgenza la necessità di una sua trasformazione attraverso il progetto di architettura.

2. Un'archeologia latente

Le aree archeologiche in questa porzione di Magna Grecia e Sicilia sono numerose ma, se escludiamo i siti non ancora scavati, quelli che riguardano esclusivamente piccoli ritrovamenti fortuiti, necropoli o aree sacre rurali, l'elenco si riduce alle aree archeologiche di Rosarno, in cui troviamo i resti dell'antica città greco-indigena di *Medma*, di Gioia Tauro, con i luoghi dell'antica città di *Metauros*, di Oppido Mamertina, con le rovine dell'antica città indigena di *Mamertum*, di Palmi, in cui troviamo il recente Parco dell'antica città indigeno-romana di *Taureana*, di Oliveri con la sua villa romana, di Patti, con il Parco dell'antica città di *Tyndaris*, di Terme Vigliatore, con la sua villa romano-imperiale, e di Lipari, in cui sono visibili i resti dell'antica città greco-romana di *Lipàra* [Albanese, Falzone 2012, 89].

Racchiuse all'interno di ricinti il cui unico scopo è di segnare limitazioni di tipo normativo, le rovine archeologiche dell'area dello stretto necessitano oggi di tornare a dialogare con i contesti, attraverso intime narrazioni capaci di evocare immagini e rappresentazioni di un paesaggio caratterizzato da elementi identitari, nel tentativo di recuperare la memoria dei luoghi.

Le rovine del passato che costituiscono il patrimonio archeologico della stanza del Tirreno, rappresentano le tracce di antichi sistemi insediativi di straordinaria rilevanza dal punto di vista storico e insediativo ma, nella maggior parte dei casi, di scarsa consistenza materica e quindi di nessun valore monumentale. Si può, infatti, parlare di archeologia *latente* [Albanese, Falzone 2012, 12], un'archeologia cioè fatta di tracce talmente frammentarie e parziali da rendere difficoltoso anche solo il loro riconoscimento in quanto frammenti di un

passato monumentale che, però, se messe in relazione ai sistemi morfologici e urbani contemporanei, sono capaci di svelare quelle labili, ma ancora esistenti, relazioni con il paesaggio. Le numerose aree archeologiche presenti ci restituiscono, infatti, un'immagine che è parte di una più estesa *rovina paesaggistica* e che configura spazi in attesa di essere compresi e ri-significati attraverso un'intensa attività di tutela, scavo e conservazione, ma anche attraverso la rivendicazione dell'urgenza del *progetto di architettura*, nella consapevolezza che la lettura critica dei contesti è già di fatto sempre

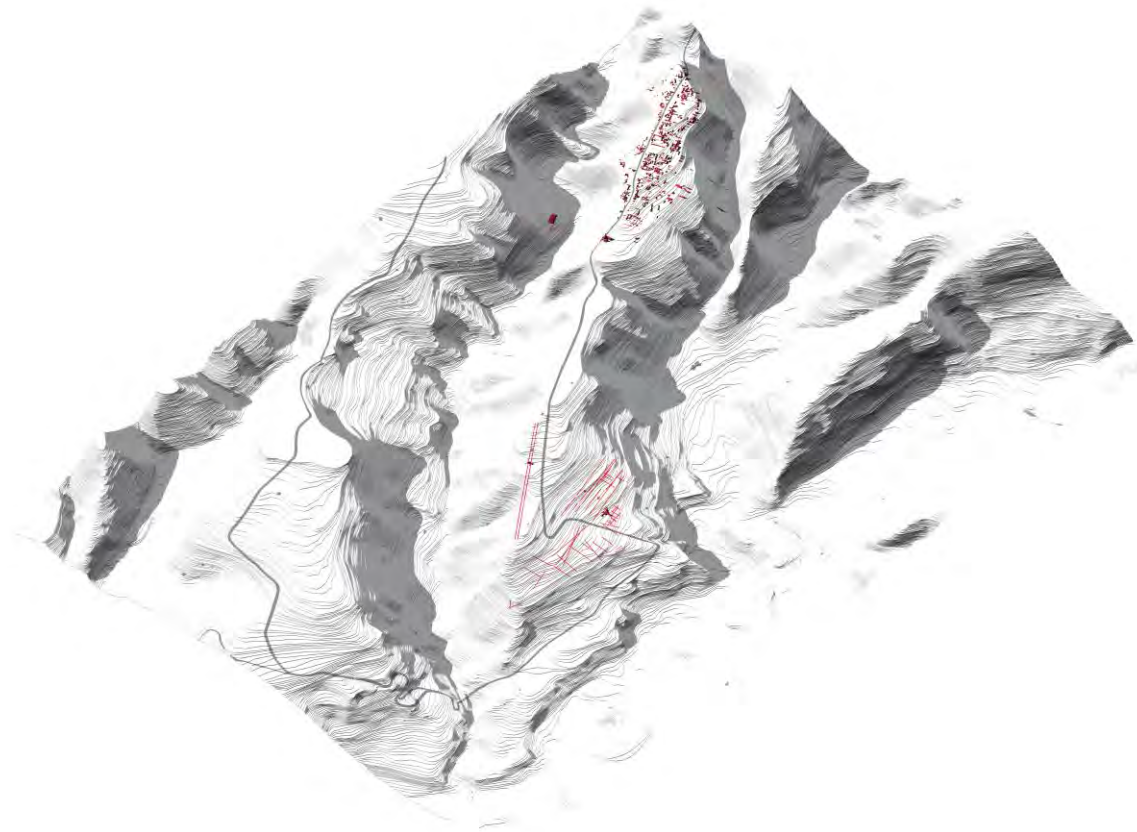


Fig. 2: L'area archeologica di contrada Mella a Oppido Mamertina. Modello tridimensionale con indicazione (in basso) delle tracce della città ellenizzata e (in alto) del centro urbano abbandonato in seguito al terremoto del 1783 (elaborazione grafica dell'autrice, 2011).

progetto nel momento in cui, attraverso questa, si individuano temi specifici per una nuova scrittura di un territorio.

La lettura dei contesti archeologici, nel tentativo di comprendere le relazioni tra archeologia e paesaggio, si pone come fondamento e premessa essenziale dell'attività progettuale che, attraverso la ri-significazione della rovina, ri-significa contestualmente i luoghi attribuendo ad essi una precisa identità. Questa lettura può avvenire mettendo insieme lo studio dell'antico sistema insediativo delle città e dei siti riportati alla luce dall'incessante opera degli archeologi, insieme alla lettura dei contesti archeologici attuali, in particolare del sistema morfologico e geografico del territorio, degli attuali contesti

GIOVANNA FALZONE

urbani, delle trame e disegni del sistema della vegetazione, delle connessioni con il sistema fluviale e marittimo e, infine, degli attuali sistemi di infrastrutturazione del territorio (che in questi luoghi corrispondono spesso ai vecchi tracciati del sistema viario greco-romano). Solo così è possibile un'interpretazione, in chiave progettuale, del sistema archeologico dell'area dello stretto volta a un'operazione di *restauro del paesaggio*.

È dunque attraverso il progetto del sistema archeologico che può essere possibile una reale ricostruzione dell'identità di questi luoghi: un'identità che, se riconosciuta universalmente, potrebbe essere capace di riattivare virtuosi interessi nei confronti di queste aree.

3. Le rovine archeologiche tra antichità e contemporaneità

Individuare e quindi riconoscere la stanza del Tirreno all'interno dell'area dello stretto di Messina come possibile sistema archeologico composto da una serie di casi emblematici – indizi necessari per una ricostruzione storica degli eventi, da un lato, e stimolanti pretesti per una possibile ri-scrittura del suo territorio, dall'altra – significa occuparsi dell'analisi del complesso rapporto che s'istaura tra i resti del passato ivi presenti e il contesto nel quale essi sono inseriti; un rapporto sempre più compromesso dalle condizioni di degrado in cui versa il paesaggio meridionale, dove il significato stesso del termine *rovina* si fa più complesso, divenendo metafora del *degrado sociale* e della *distruzione del paesaggio* di cui siamo spettatori e artefici.

Le rovine della stanza del Tirreno assumono un carattere ulteriormente peculiare nel momento in cui esse possono essere lette nella complessa stratificazione di tutte le tracce che testimoniano la trasformazione del paesaggio originario da parte dell'uomo – ci si riferisce qui a tutte le trasformazioni antropiche operate dall'uomo e dunque a quelle necessarie alla costruzione delle città, alla trasformazione del paesaggio agrario, alla regimentazione delle acque, all'infrastrutturazione del territorio e così via – e degli eventi catastrofici naturali, quali alluvioni, frane e terremoti, tra i più recenti i sismi del 1783 e del 1908 nell'area dello stretto di Messina, che ciclicamente hanno apportato traumatiche e improvvise modificazioni morfologiche i cui segni sono ancora oggi visibili.

Accanto alle rovine delle antiche civiltà scomparse troviamo oggi i resti di fortificazioni militari, di centri urbani abbandonati, di comparti agrari e boschivi improduttivi o gravemente danneggiati, di edifici proto-industriali e industriali che, per anni, avevano assicurato il sostentamento di ampie fasce di popolazione e, infine, delle nuove rovine contemporanee che costituiscono l'attuale paesaggio post-urbano del non finito e dell'abusivismo. In quest'ambito geografico si sono prodotte così più rovine di quante costruzioni i suoi abitanti riuscissero a utilizzare, imponendo ulteriormente l'urgenza del *progetto*, inteso come strumento trasversalmente capace di definire nuove strategie di intervento per nuove narrazioni autentiche e originali capaci di dare valore alla simultanea presenza dei resti dell'antico e del nuovo percepiti come materiale operabile e risorsa per il futuro in quanto, come affermava Giò Ponti, «nella nostra cultura l'antico è un fatto "contemporaneo", nella cultura non esiste l'antico: esiste la presenza simultanea e meravigliosa di ogni cosa antica ed attuale e l'astrazione misteriosa del futuro» [Ponti 1957, 95].



Fig. 3: L'area archeologica dell'antica città di Medma a Rosarno. Relazione tra il contesto urbano, i resti e le tracce archeologiche della città ellenizzata e l'attuale disegno degli agrumeti sul letto del fiume Mesima (elaborazione grafica dell'autrice, 2011).

GIOVANNA FALZONE

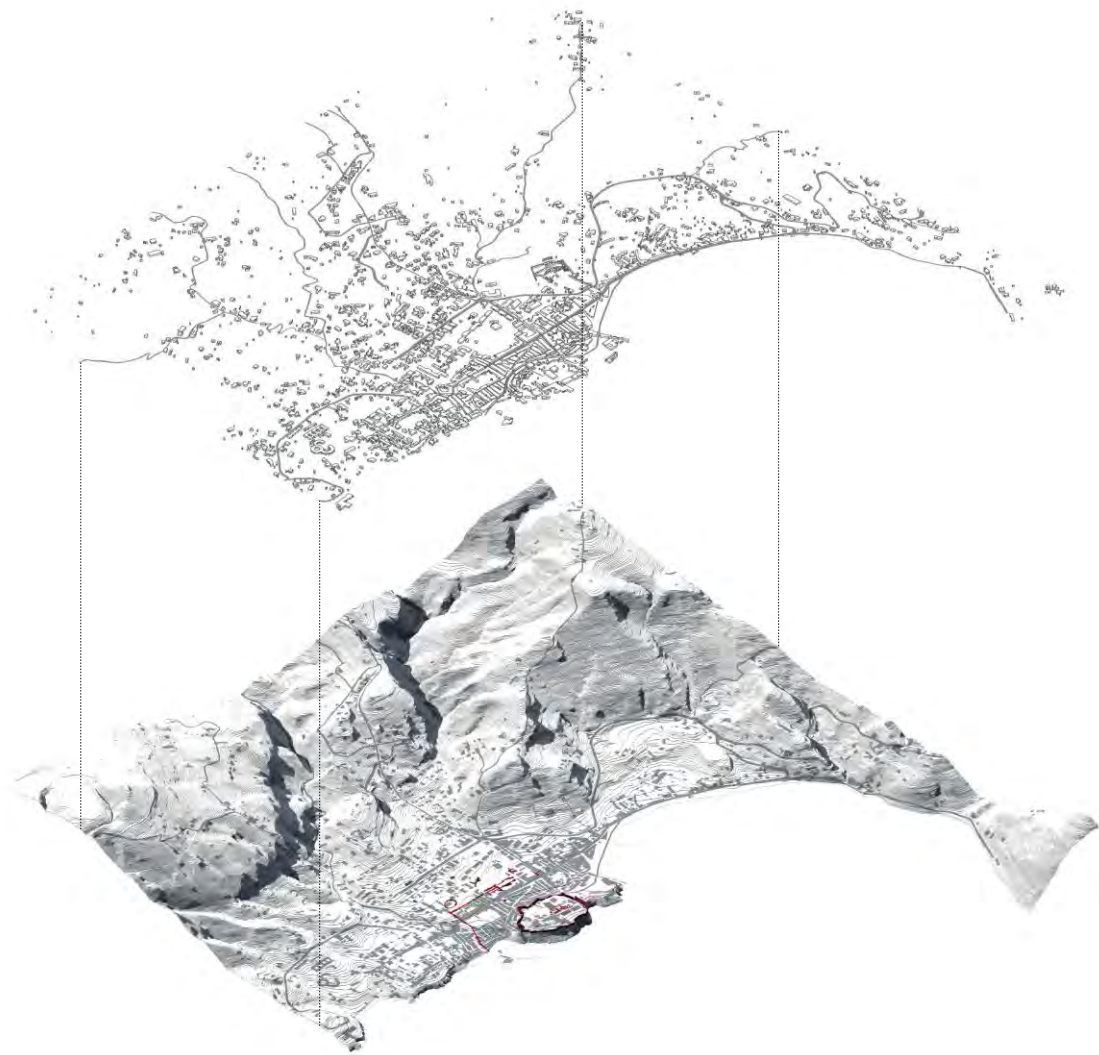


Fig. 4: L'area archeologica dell'antica città di Lipara a Lipari. Modello tridimensionale che rappresenta la relazione tra il contesto urbano e i resti archeologici della città greco-romana (elaborazione grafica dell'autrice, 2011).

Conclusioni: nuovi viaggi e nuovi viaggiatori

Una lettura del paesaggio dell'area archeologica dello Stretto in cui individuare aree dai caratteri omogenei come quella della stanza del Tirreno, consente di ipotizzare modelli di crescita culturale alternativi a quello esistenti. L'obiettivo è di riconoscere, simultaneamente, qualità estetiche e culturali non solamente alle singole aree che custodiscono i resti dell'archeologia classica nella stanza del Tirreno che, come abbiamo scritto sopra, presentano un'archeologia *latente*, ma all'idea generale di *rovina* della *stanza territoriale* nel tentativo di costruire una rete di tracce antiche, moderne e contemporanee, capaci di restituire, nel complesso, un'idea di paesaggio unitario e riconoscibile. È necessario che, attraverso il progetto di architettura, avvenga la «trasformazione di un'intenzione esistenziale, culturale, produttiva, in pura forma. Una

forma che è stata capace di coincidere con la geografia, prima di farsi storia» [Purini 2008, 107].

Custodi di una altrimenti inenarrabile complessità, le rovine della *stanza* del Tirreno potrebbero essere il *luogo* da cui partire per riconoscere qualità estetiche e culturali ai singoli contesti archeologici proprio attraverso uno sguardo sul loro paesaggio, un paesaggio che, grazie alla sua straordinaria potenza evocativa, è in grado di surclassare l'immagine di *degrado* e *non finito* che tracciano le coordinate generali della sua attuale rappresentazione.

Il progetto dell'area archeologica della stanza del Tirreno potrebbe dunque configurarsi come un grande percorso extra-moenia. Al suo interno, gli interventi in area archeologica, nelle città e nel paesaggio, potrebbero essere concepiti come tappe di un unico viaggio, punteggiata di un percorso posto fuori dai recinti archeologici lungo il quale potrebbero essere individuati punti di osservazione privilegiati intercettando i luoghi espositivi e museali esistenti, ai quali potrebbero essere affiancati nuovi centri di documentazione, laboratori a diretto contatto con le rovine, attrezzature ricettive e turistiche ospitate all'interno dei luoghi delle rovine contemporanee.

Lungo tale percorso, nuovi sistemi di risalita potrebbero rileggere e interpretare il sistema acropolico che caratterizza gli insediamenti della stanza tirrenica, percorsi lungo i bacini delle fiumare potrebbero far riscoprire nuove modalità di lettura del paesaggio attraverso la risalita lungo i sistemi di penetrazione dell'entroterra e le tessiture del disegno agrario potrebbero far riemergere la chiarezza della struttura urbana degli antichi centri. Potrebbe così concretizzarsi un itinerario di viaggio, immagine attualizzata del *Grand Tour* che sia simultaneamente viaggio nel tempo e nel paesaggio, imitando i percorsi marittimi dell'antichità e riscoprendo il tema dell'approdo e dell'attraversamento trasversale lungo i bacini delle fiumare, o utilizzando i sistemi di collegamento che ricalcano gli antichi tracciati dell'infrastrutturazione romana. In altre parole, un viaggio non più idealizzato nel mito ed estraneo alla cultura locale, ma un itinerario culturale attraverso un paesaggio «che avrà accettato la contaminazione, la frammentazione, la discontinuità, pur restando sempre riconoscibile» [Purini 2008, 96].

Si propone, in altri termini, di costituire un percorso, in costante rapporto con la scena fissa determinata dall'immagine della *stanza*, capace di mostrare le più profonde ragioni storiche e morfologiche e di restituire una più alta, e altrimenti inenarrabile, complessità dei luoghi. L'individuazione del sistema della stanza territoriale nasce proprio dalla necessità di trovare un'alternativa critica allo stato di isolamento che caratterizza, senza distinzione, tutti i siti archeologici, avulsi dai propri contesti, e di sostituire ad esso un rapporto dialettico tra passato e presente, volto a far emergere quel sistema di relazioni che, seppur affievolito, continua a legare le città di ieri e di oggi, rivelando l'appartenenza della rovina ai luoghi, attraverso tracce che, come taciti indizi, restituiscono allineamenti e giaciture del passato che ancora oggi s'impongono sul paesaggio e inconsapevolmente, spesso, strutturano gli impianti urbani moderni, attestando così quanto labili siano i confini tra il nuovo e l'antico.

Riscoprire la veridicità di tale legame è fondamentale per l'avvio di un processo di riconciliazione, tra la comunità insediata ed il territorio su cui essa vive e cammina, che sia in grado di restituire alle popolazioni *cultura* e *identità*, valori di cui città e paesaggio devono tornare ad essere degno e riconosciuto contenitore. Ciò consentirebbe una riconsacrazione dei luoghi e del tempo, intesa come simultanea presenza di passato, presente e futuro.

GIOVANNA FALZONE

Bibliografia

- ALBANESE P. e FALZONE G. (2012). *Il progetto dell'area archeologica dello stretto di Messina. Le rovine nella stanza dello Ionio e del Tirreno*, tesi di dottorato in Composizione Architettonica *Il progetto dell'esistente e la città meridionale* dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria. Coordinatore: Prof.ssa Laura Thermes, tutor: Prof. Ottavio Amaro.
- CARANDINI A. (2009). *Dalle rovine alla grande totalità del reale*. In *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di BARBANERA M. Torino: Bollati Boringhieri editore.
- LA CECLA F., ZANINI P. (2004). *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*. Milano: Bruno Mondadori.
- PONTI G. (1957). *Amate l'architettura*. Genova: Società editrice Vitali e Ghianda.
- PRINCIPE I. (1993). *Paesaggi e vedute di Calabria nella raccolta Zerbi*. Vibo Valentia: Edizioni Mapograf.
- PURINI F. (1991). *Un paese senza Paesaggio*. In «Casabella», 575-576, pp. 40-47.
- PURINI F. (2008). *La misura italiana dell'architettura*. Roma: Laterza.
- WOLF A. e WOLF H.H. (1968). *Der Weg des Odysseus. Tunis, Malta, Italien in den Augen Homers*. Tbingen: Wasmuth.

Lettura del sistema storico-ambientale della campagna romana: la struttura della forma fisica e il simbolismo interpretativo

Reading historical and environmental system of the Roman countryside: the structure of the physical shape and the interpretive symbolism

MARIA GRAZIA CIANCI, SARA COLACECI

Università degli Studi di Roma Tre

Abstract

The urban spaces of the contemporary city feature the coexistence of multiple relation systems, characterizing the specificities of the individual place: physical forms and natural signs, ancient and modern routes, settlement aggregates and agricultural plots. How can we identify these qualities as recognizable elements of identity and value?

This work focuses on the analysis and interpretation of the historical and environmental systems of the area of Rome, through the two approaches of instrumental research and content, considering both historical cartography and iconography.

The reading of urban organization thus takes place through the structure of the physical form, understood as the foundation of the territory, as appears from the scientific and geomorphological maps of the nineteenth century, and through the symbolic value attributed to it, understood as the individual interpretation of the landscape in celebrative figuration, as present in pictorial images of the 18th and 19th centuries.

Rigorous representations and imaginative visions, objective features and expressive connotations: these are the factors examined in our cognitive research, beginning from the Tor Fiscale area of Rome, with its archaeological remains and agricultural lands.

Parole chiave

Campagna romana, struttura della città, segni antropici, paesaggio

Rome countryside, structure of the city, anthropic evidence, landscape

Introduzione

Negli spazi urbani della città contemporanea, risultato di processi di stratificazione e scissione, di accumulazione e dispersione, coesistono i molteplici sistemi di relazione che ne hanno connotato le peculiarità: forme fisiche e segni naturalistici, tracciati antichi e percorrenze moderne, strutture puntiformi e infrastrutture lineari, aggregati insediativi e trame agrarie.

Come possiamo individuarne le qualità in modo che siano elementi riconoscibili propri di un valore identitario? E che ruolo assurgono nell'organizzazione della città?

Il caso studio dell'area di Tor Fiscale a Roma offre l'opportunità e lo spunto per articolare una serie di ragionamenti più ampi sulla campagna romana, nella quale l'area si inserisce. Tali ragionamenti riguardano la lettura del sistema storico-ambientale, l'analisi e la conoscenza della medesima e il valore attribuitole, attraverso un duplice aspetto di ricerca strumentale e contenutistico, prendendo in esame la cartografia e l'iconografia storiche. Attraversando e osservando il luogo si colgono gli innumerevoli elementi propri caratterizzanti l'area romana: possenti presenze archeologiche ed esigui resti rintracciabili

MARIA GRAZIA CIANCI, SARA COLACECI

a fatica, vaste aree libere che si incuneano nella città consolidata e brandelli di verde residuale tra gli aggregati urbani, derivati dai tradizionali suoli agricoli intorno all'urbe, evidenti arterie moderne e tracciati antichi. Si tratta di un paesaggio stratificato in cui la densità di elementi eterogenei rende complessa la lettura del luogo.

Il paesaggio, sia esso naturale che artificiale-antropico, nasce da componenti *oggettive* della realtà sensibile e da componenti *soggettive*, frutto delle interpretazioni personali di colui che lo indaga. Dunque, i caratteri concreti (costituiti dalle forme territoriali, dalle acque, dagli elementi vegetali, dagli aggregati urbani, dalle percorrenze) sono arricchiti da ulteriori fattori dipendenti dalla cultura, dalla memoria e dalla sensibilità di chi guarda ed esamina.

Tale dualismo delle componenti, non in contrapposizione bensì complementari l'una con l'altra, induce a considerare entrambi gli aspetti per determinare una corretta e completa lettura dei luoghi. È importante valutare l'attribuzione del significato o dei significati ad esso assegnati, differenti a seconda dell'osservatore e a seconda dei contesti storici.

Ciò stabilisce una metodologia operativa di indagine basata, inizialmente, sulla conoscenza approfondita di tutti i caratteri che si manifestano come elementi ordinatori del territorio e degli elementi antropici derivanti e, successivamente, sulla considerazione delle interpretazioni dell'uomo.

Pertanto la lettura dell'organizzazione urbana avviene tramite la struttura della forma fisica intesa come fondamento del territorio, scaturita a partire dalle carte scientifiche geomorfologiche ottocentesche, e tramite il valore simbolico ad essa attribuito, inteso come interpretazione personale nella figurazione celebrativa del paesaggio, che è presente nelle immagini pittoriche tra XVIII e XIX secolo.

Rappresentazioni rigorose e visioni immaginifiche, caratteri oggettivi e connotazioni espressive: tali sono i fattori esaminati nell'indagine di ricerca conoscitiva iniziando dall'area di Tor Fiscale a Roma, dalle sue emergenze archeologiche e dal suo suolo agricolo.



Fig. 1: Il Parco di Tor Fiscale in cui si riconoscono alcuni elementi naturali e antropici caratteristici della campagna romana: vaste aree verdi derivanti dal tradizionale suolo agricolo intorno all'urbe, presenze vegetali testimonianza della ricchezza delle acque, gli acquedotti come dimostrazione dell'opera ingegneristica romana.

1. Le forme territoriali e la loro natura idrogeologica

L'uso della cartografia storica ai fini di ricerca, analisi e conoscenza è stato basilare per la comprensione dell'assetto territoriale morfologico, per l'identificazione della natura geologica dei suoli, per la definizione dei principali segni naturali e per la precisazione del modo in cui l'uomo si è impossessato di tali elementi. Inoltre, le rappresentazioni cartografiche hanno mostrato chiarezza laddove le attuali conformazioni territoriali sono state compromesse dall'azione distruttrice dell'essere umano.

La carta di Eufrosino della Volpaia evidenzia il territorio circostante alle mura Aureliane, dal Tevere alle prime propaggini dei Colli Albani e dei Monti Tiburtini. L'orografia è prospettica, seppur raffigurata in maniera empirica, quindi si evince l'andamento topografico dei pianori e delle valli incise con i relativi fossi di alimentazione del Tevere.

Gli elementi antropici sono relativi alle percorrenze principali che partono dalle mura per diramarsi verso l'esterno, alle torri di controllo, al contrappunto dei casali, allo snodarsi degli acquedotti. Le parti coltivate sono rappresentate a tratteggio mentre le masse boschive sono indicate ad alberi. La carta del Mantovani rileva informazioni fondamentali che permettono di capire la natura costitutiva delle forme territoriali: vulcanica, calcarea, sabbiosa. In effetti, i vulcani Sabatino e Albano, con la loro attività eruttiva, sono stati gli artefici della conformazione territoriale, tramite le colate laviche che hanno determinato il

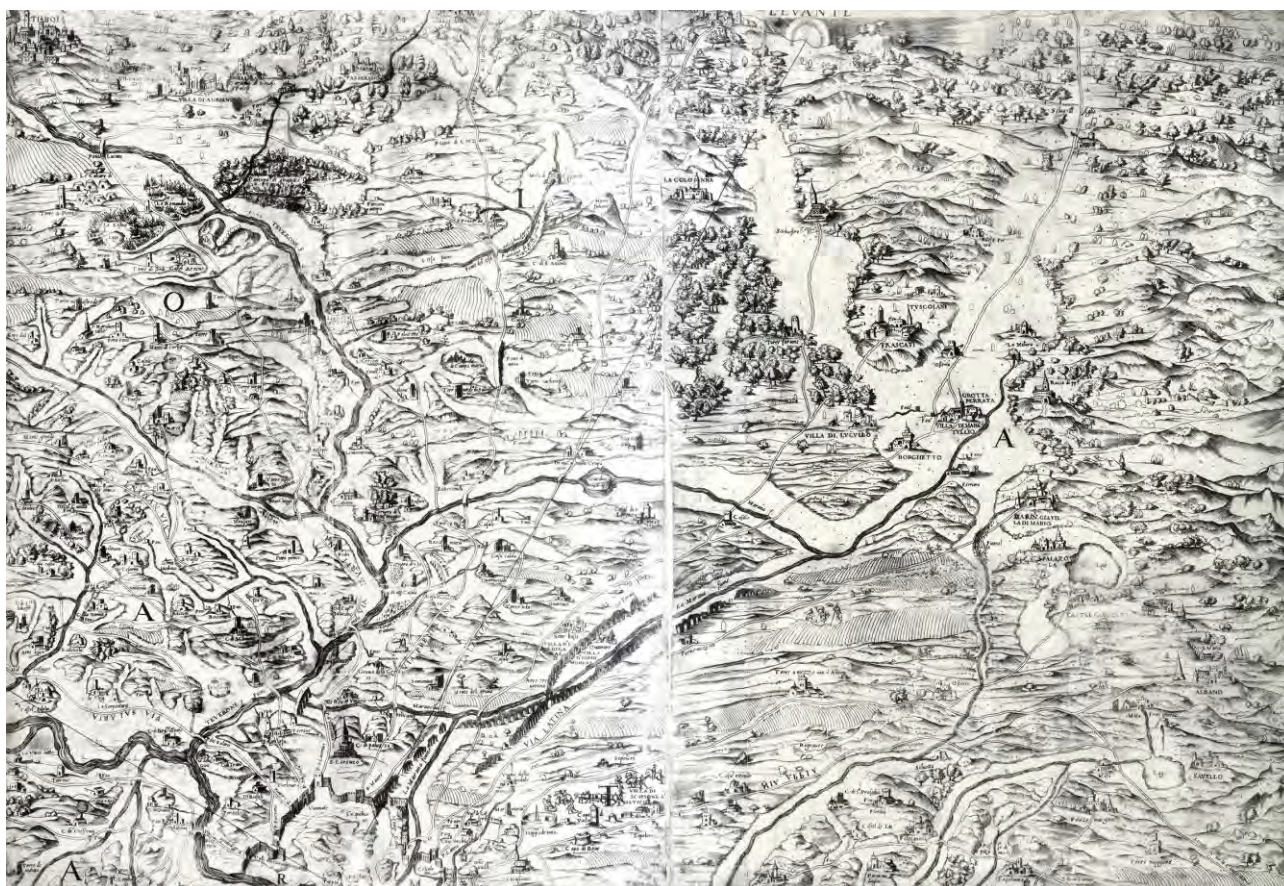


Fig. 2: Eufrosino della Volpaia, Carta di Roma e del suo intorno territoriale (1542). Si evince l'orografia dei suoli con l'alternanza di pianori e valli, il Tevere e il reticolo idrografico, le masse boschive e le aree coltivate, le principali infrastrutture e strutture puntiformi [Frutaz, Le carte del Lazio].

MARIA GRAZIA CIANCI, SARA COLACECI

susseguirsi dei pianori debolmente modellati. Oltre a ciò, è importante l'azione modellatrice ed erosiva delle acque sui pianori. Tale doppio ruolo simultaneo assunto dalle grandi strutture geo-morfologiche e dal reticolo idrografico ha permesso la genesi dei segni che riconosciamo come alternanza di valli e pianori che caratterizza l'area.

La natura sabbiosa delle incisioni vallive è causata dal sovralluvionamento delle medesime colmate con il deposito di materiali marini, durante le fasi di innalzamento del livello del mare, mentre la natura calcarea è relativa alla dorsale appenninica interna.

La carta ci informa sullo stato di fatto geologico e anche sulle modalità con cui si è formato tale spazio. Infatti la componente geo-morfologica e quella idrografica hanno lavorato contemporaneamente alla sua nascita tramite molteplici cicli di un moto caratterizzato da: colate laviche, erosione delle stesse ad opera del ritiro delle acque marine a tal punto da formare delle vere e proprie incisioni vallive, sovralluvionamento di queste ultime riempite con il deposito di materiali marini. La genesi delle forme primarie della struttura territoriale, dunque, è intrinsecamente legata all'azione delle acque e dei magmi. È fondamentale dare valore all'origine delle grandi strutture, al perché si hanno quei segni, al loro significato costitutivo.

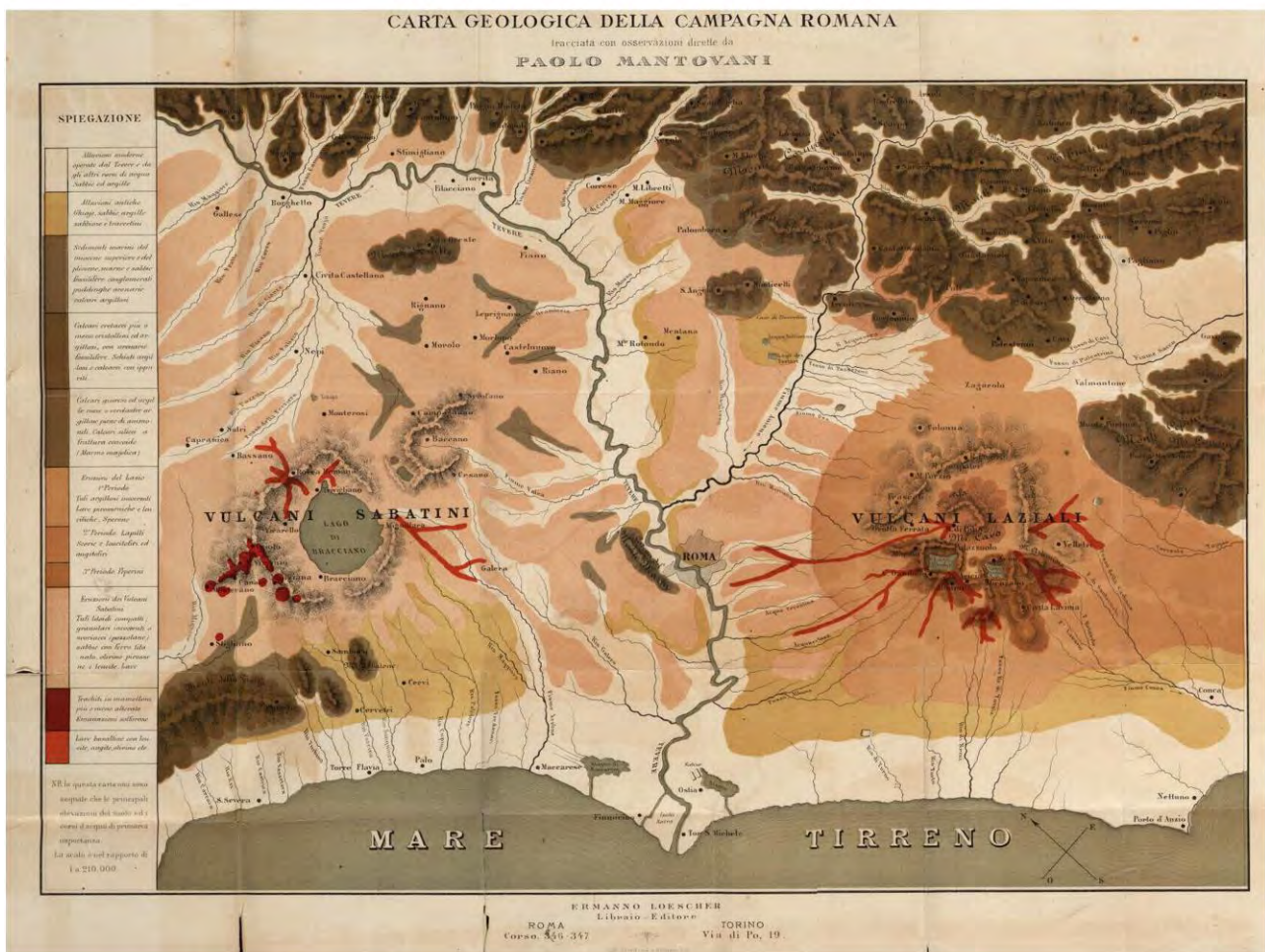


Fig. 3: P. Mantovani, Carta geologica della Campagna Romana (1875). Sono evidenziati i suoli calcarei, vulcanici (tufi, lave e pozzolane) e sabbiosi (sabbie ed argille) [Archivio Storico Capitolino].

2. *Urbe, Suburbio e Agro*

Il suolo di Roma è stato sempre caratterizzato da una ricchezza di significati, infatti all'*urbs*, la città entro le mura, seguiva il *suburbio* che si poneva come luogo di mezzo tra essa e l'*ager*, cioè il territorio a seminativo e a pascolo entro le pendici dei monti Sabatini e Albani. Il *suburbium* era la zona immediatamente esterna alle mura che formava una fascia dai due agli otto chilometri e mezzo, destinata a vigne, orti e attività produttive quindi un territorio agricolo necessario al sostentamento della città.

I Romani consideravano l'agro sotto diversi aspetti (politico, storico, territoriale); lo intesero addirittura definito «da confini sacri perché vi erano connessi gli auspicia». La distanza di questi confini era presso il quinto miglio dall'urbe; essi separavano il *suburbium* dall'*ager* ponendosi come «un vero e proprio pomerio suburbano» depositario di un valore sacrale e simbolico. Questo fondo territoriale riesce a tenere insieme il reciproco rapporto tra spazio fisico, concreto e tangibile, e spazio sacrale con un valore simbolico, confermando l'idea di un paesaggio che non è soltanto un fatto oggettivo. Al di là dalla dialettica tra reale e sacrale, numerose sono le carte che testimoniano le peculiarità del suburbio e dell'agro nel corso dei secoli.

La carta *Topografia geometrica dell'agro romano* del Cingolani, raffigurata empiricamente in prospettiva, individua le acque naturali, vigne, coltivazioni e boschi; i luoghi coltivati sono rappresentati a tratteggio mentre le parti a bosco sono individuate con alberi. Le percorrenze e i casali segnano e punteggiano interamene lo spazio.

La *Carta topografica dei dintorni di Roma* mette in luce i caratteri strutturali, esaltando l'area tra i vulcani Sabatino e Colli Albani e rilevando pianori, valli e vene d'acqua. Essa esplicita «vigna, orto, luogo di delizia - regione dei piccoli possessi» per indicare la fascia coltivata intorno alle mura, la quale si sviluppa lungo le consolari e presso le valli che, con i loro fossi ricchi di acqua, consentono le coltivazioni; inoltre, cita «pascoli e seminativi - regione del latifondo» per sottolineare il fondo compreso fino alle pendici dei vulcani laziali ed evidenzia il «bosco» per specificare le masse arboree sulle quote più alte dei Colli Albani e Sabatino e lungo le valli.

Osservando la carta *Roma e Suburbio* della Congregazione del Censo ci si rende conto che il suburbio ottocentesco era uniforme, seppur cresciuto a stella lungo le strade che dipartivano dalla città. È evidente la netta distinzione tra i piccoli possessi, caratterizzati da piccoli campi chiusi, e il latifondo, contraddistinto dalle grandi tenute. Pertanto, le carte mostrano territorio che si palesa come un continuum caratterizzato dal rapporto intenso e ininterrotto tra l'urbe, fondata sulle testate dei pianori che arrivano al Tevere, e l'estesa area circostante, sia in termini di paesaggio naturale che antropico.

3. *Cenni storici sull'exkursus evolutivo del paesaggio agrario intorno a Roma*

Come è mutato il paesaggio agrario intorno a Roma nell'arco dei secoli? Per quanto riguarda il suburbio, esso si presentava a campi chiusi. Dal II sec. a.C. si ebbero delle domus-rustiche fin al di fuori del confine dell'*ager*, favorendo un periodo di massimo splendore come sfruttamento del suolo, diversificazione colturale e strutture aggiunte (domus, strade, acquedotti, canali di irrigazione).

Per quanto riguarda l'agro, era caratterizzato dai campi aperti. In età Imperiale iniziò ad affermarsi quella tipologia di latifondo, intorno alle grandi ville imperiali, caratterizzato da campi aperti a colture estensive e produzione bassa, che si confermò anche nel Medioevo. Dal Cinquecento in poi si ebbe una progressiva diminuzione del seminativo a

MARIA GRAZIA CIANCI, SARA COLACECI

grano a favore del pascolo e dell'allevamento. Tale fattore è considerato la causa della crescente frammentazione del paesaggio agrario, resa ancora più grave da impaludamenti e malaria. Infatti, iniziò il lungo periodo di abbandono del territorio intorno alla città, sebbene a quel territorio si riferissero i viaggiatori che descrivevano il paesaggio romano.



Fig. 4: Carta topografica dei dintorni di Roma (1880). Si evince, oltre all'andamento idro-morfologico, la presenza degli elementi vegetali e la specificità del suolo indicati come «vigna, orto, luogo di delizia - regione dei piccoli possessi» la fascia intorno alle mura, «pascoli e seminativi - regione del latifondo» il fondo compreso fino alle pendici dei vulcani laziali, e «bosco» le masse sulle quote più alte dei Colli Albani e Sabatino e lungo le valli incise ricche di acqua [Archivio Storico Capitolino].

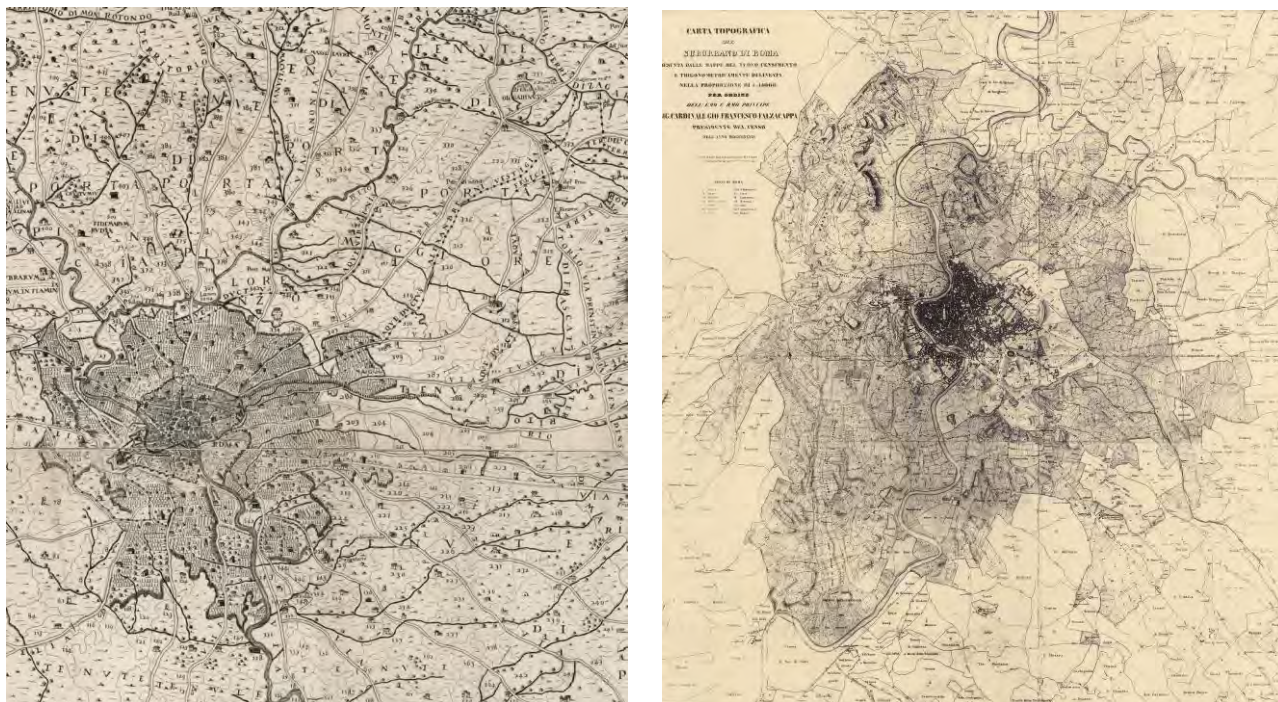


Fig. 5: Cingolani. Topografia geometrica dell'agro (1692). Carta parziale che mostra la distinzione tra suburbio e agro. [Archivio Storico Capitolino].

Fig. 6: Roma e Suburbio, Congregazione del Censo. Si evidenziano il suburbio geometrico ottocentesco e le grandi tenute a seminativo più esterne (1839-1870) [FRUTAZ, Le piante di Roma].

La concezione latifondistica dell'agro rimase invariata e soltanto la nascita dello Stato Italiano sosterrà quell'opera di bonifica che segnerà il vero spartiacque tra il latifondo diffuso e l'urbanizzazione del suburbio e dell'agro.

Pertanto, l'exkursus evolutivo del suolo intorno a Roma procede verso una disgregazione del paesaggio agrario: da una vigorosa diversificazione colturale e produttiva dell'età repubblicana, alla nascita del latifondo con coltura estensiva a seminativo in età imperiale, al pascolo del periodo rinascimentale fino all'abbandono protrattosi al XIX secolo e all'urbanizzazione massiccia del XX secolo.

4. Vedute prospettiche e visioni immaginifiche

Le raffigurazioni prospettiche, integrate alla cartografia, restituiscono esaurientemente l'identità e il modo di fruire la campagna romana, riportando i diversi significati ad essa attribuiti. Le vedute proposte, non necessariamente le più note, sono presentate come esempi di rappresentazioni in cui si rilevano i differenti valori associati.

La veduta di Caffi inquadra l'acquedotto Claudio come unica emergenza architettonica lineare attraversante il suburbio. Lo sguardo è rivolto verso i Colli Albani che delineano l'orizzonte al centro della scena. Essi sono stati depositari di un valore sacrale fin dall'epoca romana, infatti basti pensare al rapporto che tali monti (sede del tempio di Giove dei Laziali) stabilivano con il colle Capitolino. Il suolo leggermente ondulato, le alture albane e l'acquedotto sono gli unici elementi esibiti, tuttavia vi è una intenzione descrittiva e di memoria storica oltre a una celebrazione e a un elogio del passato. L'apertura visuale

MARIA GRAZIA CIANCI, SARA COLACECI

e la vastità spaziale sono fondamentali per dichiarare l'imponenza delle opere ingegneristiche romane.

Nell'olio su tela di Koelman, gli elementi sopracitati diventano lo sfondo sul quale allestire una scena pastorale in cui domina l'attività dei mietitori i quali, raffigurati come in un fermo-immagine sospeso nello spazio e nel tempo, fanno sì che la presenza umana sia indispensabile per la narrazione agreste. La vita popolare ai margini delle rovine è uno dei temi più ricorrenti nei racconti grafici degli artisti.

La veduta di Parisani immortalava la Villa dei Quintili sulla via Appia. Il punto di vista risulta più in basso dei resti archeologici posizionati sulle quote più alte del pianoro vulcanico, per cui le rovine sovrastano la scena con le loro lunghe ombre. L'ampiezza visiva è preponderante rispetto alla celebrazione del passato, infatti prevalgono le suggestioni emotive che il luogo riesce ad evocare attraverso le macchie cromatiche e le masse volumetriche. Natura, scenario e paesaggio diventano il teatro capace di raccontare un luogo, la sua identità, il modo in cui è stato vissuto e i suoi molteplici significati assunti, al di là degli stereotipi tramandati che ne fanno una vuota cristallizzazione.



Fig. 7: I. Caffi, Acquedotti nella Campagna Romana (1843). La volontà descrittiva dell'orografia e delle presenze archeologiche è accompagnata dalla volontà elogiativa delle capacità ingegneristiche romane.

Conclusioni

Se il paesaggio è una «parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» è doveroso considerare, per una corretta e puntuale lettura del luogo, l'insieme degli elementi territoriali e l'insieme dei valori percepiti, quindi non si può trascurare la relazione tra fattori naturali e fattori antropici. La padronanza dei caratteri ambientali e del modo in cui l'uomo se ne è impossessato per i propri usi costituisce una conoscenza sostanziale



Fig. 9: R. Koelman, *Mietitura a Tor Fiscale* (1886). Gli aspetti di vita popolare sono una costante nel racconto della campagna romana.

Fig. 10: N. Parisani, *La villa dei Quintili* (1920). Il paesaggio naturale e antropico rimanda agli aspetti evocativi del luogo.

per una comprensione esaustiva che consente di poterne afferrare il significato. Fisicità e storicità costituiscono un connubio imprescindibile atto a riconoscere un luogo come tale. La lettura della costruzione storica del paesaggio non può ignorare la profonda analisi e la radicata conoscenza dei sistemi territoriali, né tantomeno può trascurare gli aspetti percettivi o culturali che lo contraddistinguono. La conoscenza di un luogo, considerata nei suoi pieni valori di struttura, caratteri, processi formativi, identità e percezione, permette di coglierne le specificità peculiari.

Pertanto è possibile evidenziare la struttura della forma fisica e il simbolismo interpretativo attraverso la cartografia e l'iconografia celebrativa del paesaggio, in modo tale da avere una rappresentazione di tutto ciò che nello spazio si muove.

Bibliografia

- BORTOLOTTI, L. (1988). *Roma fuori le mura*. Bari-Roma: Laterza.
 CALZOLARI, V. (1999). *Storia e natura come sistema*. Roma: Argos.
 CALZOLARI, V. (2004). *Ambito e ambiti della Campagna Romana come letture e prospettive per la pianificazione*, in: CAZZOLA, A. Strumenti e metodi per la conoscenza del paesaggio della Campagna Romana, Quaderni della Ri-Vista Ricerche per la progettazione del paesaggio. Firenze: University Press.
 CAZZOLA, A. (2005). *I paesaggi nelle campagne di Roma*. Firenze: University Press.
 COARELLI, F. (1981). *Dintorni di Roma*. Bari-Roma: Laterza.
 FRUTAZ, A.P. (1962). *Le piante di Roma*. Roma: Istituto di studi romani.
 FRUTAZ, A.P. (1972). *Le carte del Lazio*. Roma: Istituto di studi romani.
 LUGLI, P.M. (2006). *L'agro romano e l'altera forma di Roma antica*. Roma: Gangemi.
 PERGOLA, P. SANTAGELI VALENZANI, R. VOLPE, R. (2003). *Suburbium: dalla crisi del sistema delle ville a Gregorio Magno*. Roma: Collection de l'École Française de Rome.
 SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma: Laterza.
 TOMASSETTI, G. (1979). *La campagna romana*. Nuova edizione a cura di CHIUMENTI L. e BILANCIA F. Firenze: Olschki.
 TURRI, E. (1990). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.

Sitografia

- ROCCASECCA, P. *Urbe, Suburbio e Agro: confini in movimento*, in: <http://solima.media.unisi.it/documenti/Roccasecca-2.pdf>.
 SANFILIPPO, M. *Il paesaggio agrario romano-laziale fra Etruschi, Romani e età moderna*, in: www.dspace.unitus.it.
Relazione storico-archeologia del Piano del Parco dell'Appia Antica. Roma. 2002. in: www.parcoappia.it.

Il rudere e la città contemporanea. Comprensione, tutela e valorizzazione delle aree archeologiche urbane: il caso romano

The ruin and the contemporary city: understanding, protection and promotion of urban archaeological sites - the case of Rome

ANNA RUTILONI

Ricercatore indipendente

Abstract

The study concerns the restyling of certain Roman archaeological over a time-span extending the antique to modern eras. In particular, the analysis examines the relationship between ancient monuments and the surrounding landscapes and vegetation, and the creation of new landscapes. The approach to "the ancient" has changed over time. A particular case occurs at the beginning of the 19th century, when the typical layout of large European bourgeoisie cities was applied to the Roman context (parks, tree-lined boulevards, memorial gardens). A very different example is that of the great archaeological area known as the "Zona Monumentale", with its purposely magniloquent scheme explicitly tied to the Fascist regime. The growth of the urban fabric beyond the ancient city walls offers a strong statement against uncontrolled speculation in construction. Research of historic photographs and drawings held at the Archivio Storico Capitolino has revealed many little known details. This research permits reconstruction of the evolving relationship between "the ancient" and the surrounding vegetation, which has created landscape in its truest sense.

Parole chiave

Rudere, vegetazione, città, paesaggio, archeologia

Ruins, vegetation, city, landscape, archaeology

Introduzione

Questo lavoro è tratto da un più ampio studio sulla relazione fra la rovina e la vegetazione che ha trovato spazio nelle sistemazioni di aree archeologiche urbane a Roma. Relazione che ha le sue radici nel progetto della *Zona Monumentale* e nella sensibilità di inizio Novecento ma che continua ad essere sostenuta nelle realizzazioni del Ventennio e riproposta, con accezione diversa ma ancora debitrice del passato, in alcune aree archeologiche periferiche di Roma.

Le metodologie utilizzate sono state gli schemi delle grandi città della borghesia europea: il parco, il viale alberato, il giardino di memorie, per *la Zona Monumentale*, che diventano magniloquenti nei progetti del regime. Fuori dalle mura nelle sistemazioni delle aree archeologiche si è abbandonato il ricorso agli schemi urbani ma è rimasto l'utilizzo della vegetazione come reintegrazione dell'immagine, come ricucitura del paesaggio, come schermatura e come elemento progettuale di ricomposizione.

Dalla meta dell'Ottocento alcune riflessioni in campo filosofico e artistico si soffermano sul *senso dell'antico*: John Ruskin considera l'antichità quale valore più grande fra quelli attribuibili alle opere dell'uomo, valore da difendere contro gli eccessi del restauro [Ruskin1981]. Più tardi Alois Riegl nella sua opera massima si sofferma sul *valore*

ANNA RUTILONI

dell'*antico* nel quale individua l'estetica fondamentale dell'uomo moderno perché di lettura immediata e accessibile a tutti [Di Stefano 1996]. Nel 1911 Georg Simmel pubblica il saggio *Die Ruine*, tutto incentrato sulla definizione stessa della rovina [Simmel 1911]. Lo stesso Sigmund Freud paragona, nei suoi studi, l'inconscio dell'uomo alle città stratificate. Le ricadute di queste teorie nella pratica emergono in alcune opere. Giacomo Boni, amico e discepolo di John Ruskin del quale condivide «lo stesso amore per le cose eterne», nel suo lavoro *la Flora delle Ruine*, suggerisce l'utilizzo della vegetazione nella sistemazione delle rovine, prediligendo fra le essenze quelle classiche [Boni 1917]. Boni condivide con Ruskin l'amore per la natura che vede come creatrice e apprezza il rapporto che si instaura fra la natura e l'architettura.

Il piano per la *Zona Monumentale* del 1887 è influenzato dai caratteri dell'urbanistica delle città europee: la trasformazione dell'antica via di San Gregorio in un grande viale alberato, la creazione del viale Baccelli, che il primo progetto vede come una grande arteria rettilinea e che solo le molte proteste del mondo culturale riusciranno a far ridimensionare e a farne prevalere un aspetto maggiormente naturalistico, più idoneo al carattere dei luoghi. La sistemazione di tutta l'area della *passeggiata archeologica* in un vero e proprio parco urbano con tanto di cancelli, la creazione dei giardini nelle Terme di Caracalla su disegno di Rodolfo Lanciani.

Le rovine dell'antichità entrano a far parte del disegno della città e in particolare sono comprese come elementi attorno alle quali costituire i parchi urbani di cui la città ha bisogno. Gli studi di Boni e molte delle sue esperienze sembrano comprese da Antonio Muñoz, in particolar modo in alcuni suoi progetti, come la nota sistemazione a verde delle rovine del Tempio di Venere e Roma. Ma molte disposizioni di aree archeologiche nel Ventennio sono indirizzate dalle scelte urbanistiche, dalla volontà di fare di Roma una capitale moderna. grandi viali alberati dei primi anni del Novecento che avevano caratterizzato tutta l'area della *Zona Monumentale* diventano le strade a scorrimento veloce del regime: la via di San Gregorio raddoppia la sua larghezza per diventare la via dei Trionfi, il viale Baccelli e con questo gran parte dell'area della *passeggiata archeologica* viene spazzata via dalla via Imperiale che doveva unire il nascente nuovo quartiere dell'E42 e il Lido con il centro della città.

Ma alcuni interventi scelti e analizzati nello studio proposto pongono degli interessanti spunti circa il permanere del rapporto *rovina-vegetazione* che per certi versi è ancora collegato al carattere delle sistemazioni dei primi anni del Novecento. In particolare alcuni progetti di Raffaele De Vico, il Parco degli Scipioni e il parco del Colle Oppio; sono interventi dove la progettazione del giardino è profondamente legata al senso della rovina e alla conoscenza diretta dei luoghi.

Il Parco degli Scipioni creato fra la via Appia e La Via Latina collegato ai ruderi del famoso sepolcro è concepito come un tutt'uno con le antiche rovine, è l'unica *cornice* possibile per queste, ma è anche un luogo dal quale cogliere il paesaggio dell'intorno, questo il suo duplice compito: cornice e belvedere. De Vico sceglie per questo parco le essenze classiche: il pino e il cipresso, il lauro, il mirto e l'oleandro e le dispone in modo da sottolineare i punti di vista e i luoghi cardine della composizione. Al parco del Colle Oppio la composizione si basa su un doppio asse prospettico, archetipo che De Vico desume dalla tradizione dei giardini rinascimentali, le quinte di questi assi sono eccezionali: due vedute del Colosseo. La scelta delle essenze ricade sempre su quelle della classicità.

La genesi del parco del Colle Oppio e di Traiano desunta dallo studio del materiale conservato presso l'Archivio Demanio e Patrimonio del Comune di Roma e presso

L'Archivio Fotografico del Governatorato, Palazzo Braschi, è per certi versi chiarificatrice del rapporto che durante il Ventennio si è avuto fra le necessità urbanistiche e quelle della tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico della città.

Gli interventi di Antonio Muñoz su via di San Gregorio e le pendici del Celio e Palatino sono ascrivibili come si è visto a necessità urbanistiche e di regime, ma alcuni elementi sono riconducibili al Piano per la *Zona Monumentale* e alla volontà di leggere l'area come una zona omogenea il cui comune denominatore fosse la relazione rovina-vegetazione. Muñoz studia diverse soluzioni per le pendici del Celio e Palatino e per tutte ritiene di fondamentale importanza il carattere paesaggistico dell'area; le pendici stesse sono considerate come belvedere, luoghi da cui poter ammirare il tutto. Il carattere di paesaggio che si intende creare con il rapporto fra la vegetazione e la rovina è confermato dall'intervento del Muñoz per il Tempio di Venere e Roma, dove le aggiunte operano su un doppio binario, quello della reintegrazione dell'immagine del tempio e quello del collegamento visivo con tutto l'insieme della zona monumentale.

La nuova via dei Trionfi crea una frattura insanabile di fatto nell'area, nonostante gli sforzi fatti per ricucire l'insieme con le sistemazioni a verde, ma sarà la via Imperiale, che spazzando via la passeggiata archeologica, decreterà definitivamente il tramonto della Zona Monumentale quale area dedicata al passeggio e alla conoscenza della storia millenaria della città.

Nelle aree fuori delle mura a partire dalla creazione delle prime borgate negli anni Venti e Trenta del Novecento, si pone la questione del rapporto fra il nuovo e le moltissime preesistenze archeologiche di cui è ricca la Campagna Romana. Rispetto alle aree centrali manca, eccetto per l'area dell'Appia Antica, alcun progetto di valorizzazione delle preesistenze, che nella maggioranza dei casi vengono completamente circondate a discapito di qualunque rispetto per l'ambiente del monumento. La crescita della città ha travolto spesso senza comprenderli interi sistemi monumentali quale è il caso degli acquedotti, monumenti archeologici di carattere territoriale, che nel loro avvicinarsi a Roma sono stati circondati dal moderno quando non letteralmente sovrachiati, ma anche e il caso di molte ville sub-urbane che si trovano oggi interrotte dal moderno.

Oggi molte delle aree fuori delle mura pongono questioni di tutela, valorizzazione e recupero. Le zone scelte per lo studio hanno come comune denominatore il fatto di essere tutte aree a diretto contatto con la città ma anche di essere in qualche modo l'evoluzione di quel rapporto rovina-vegetazione che si è visto nascere con i progetti per la Zona Monumentale. Si è così potuta constatare con i progetti per la Zona Monumentale una distanza ma anche una comunanza di linguaggio e ricerca. In questi luoghi, quando si è potuto operare un intervento di recupero e restauro del paesaggio, molto si è fatto con la messa a dimora di nuove essenze. Gli interventi atti a ricucire le aree limitrofe del Parco dell'Appia Antica (La villa dei Sette Bassi, il parco degli Acquedotti e le Tombe Latine) con l'insieme a cui appartengono sono debitori degli studi in materia di paesaggio. Il considerare queste aree, pur se separate da alcune moderne infrastrutture, facenti parte a tutti gli effetti del Parco dell'Appia Antica, ha dato modo di sviluppare, dal punto di vista progettuale, alcuni interventi di ricucitura che hanno come fine quello di ricostituire un'unità di paesaggio che le è propria per comunanza di valori estetici, storici, tradizionali e naturalistici. Da qui l'utilizzo della vegetazione come materia atta a creare un collegamento visivo e concettuale, ma anche come sostanza capace di ricreare e rigenerare paesaggi, escludendo le visuali definitivamente compromesse e inquadrando quelle che possono ancora dare senso all'insieme.

ANNA RUTILONI

1. Il Parco degli Scipioni

Nell'area prevista per la passeggiata archeologica, un intervento del Governatorato ci sembra debba essere riportato per l'aderenza a quel archetipo di natura e antichità che fin dai primi piani regolatori specifica il rapporto fra la città e le sue memorie: il Parco e il Sepolcro degli Scipioni (1926-27 restauro della Tomba degli Scipioni, 1929 creazione del Parco su progetto di Raffaele De Vico).

L'idea viene da lontano sin da quel piano per la *Zona Monumentale di Roma del 1887* (fig.1), ove tutta l'area prevista nei suoi confini veniva sistemata in passeggiate e giardini. L'area si trovava tra la via Appia e la Via Latina, ove si conservavano i resti dell'antico Sepolcro degli Scipioni e di alcune altre tombe monumentali. L'importanza dei resti presenti e la vocazione paesistica di quel sito fecero sì che, non solo si conservassero le memorie dell'antichità, ma si studiasse una sistemazione per l'intorno. Il binomio natura-rudere diventa la soluzione naturale per dotare quelle *illustri vestigia* della idonea cornice, particolarmente valida per la permanenza dell'aspetto urbanistico dato dalla conservazione delle due antichissime strade: la via Appia e la via Latina.



Fig. 1: Passeggiata archeologica, proposta Baccelli (Archivio Storico Capitolino. Comune Moderno, post-unitario 1871. Titolario Generale, Titolo 12, busta n.11 fascicolo n. 471).

Il Sepolcro degli Scipioni, fu scoperto in due riprese (nel 1614 e nel 1780) ma la sua posizione era già nota attraverso le indicazioni lasciateci da Cicerone e Livio che lo pongono dopo la Porta Capena, ma anche Svetonio che ricorda la sepoltura del poeta Ennio nel Sepolcro degli Scipioni posto circa a un miglio da Roma [Coarelli 1988, 8-9]. Sia nel 1614 che nel 1780 non furono però effettuati degli studi del sepolcro che essenzialmente fu spogliato di tutte le opere che si potevano asportare e di tutte le iscrizioni, che furono tagliate dai sarcofaghi e sistemate nei Musei Vaticani¹. Le uniche opere eseguite furono dei muri posti in traverso per sostenere le volte delle gallerie ipogee, che in alcuni punti minacciavano il crollo, e il posizionamento di alcune copie in cemento delle iscrizioni asportate. Fu dunque abbandonato, spogliato della gran parte delle opere asportabili, in una situazione precaria dal punto di vista statico e assolutamente non indagato dal punto di vista storico-topografico.

Questa per grandi linee la situazione che si trovarono di fronte i tecnici del Governatorato quando si decise di restaurare il Sepolcro degli Scipioni e di inserirlo in una *degn*a cornice. Il Governatorato di Roma cominciò nel 1926 la sistemazione del Sepolcro degli Scipioni ad opera Antonio Maria Colini e di Italo Gismondi con progetto generale dell'ingegner Cesare Valle² (fig.3).

Una descrizione del Sepolcro e dell'intera area prima dell'intervento del Governatorato la riporta Colini:

Tra la casetta della Vigna Sassi e la via, là dove un orto continuo stendevasi fino al margine dell'Appia, mostrando, nell'intersezione e nella sovrapposizione degli edificii, la sua storia travagliosa. I sepolcri furono trovati qui tutti molto rovinati, e spogliati per intero. Uno solo ci ha rivelato il nome del suo proprietario, che è un tal RAIVS, non meglio indicato (...) A questa zona s'attacca una vasta esedra, rivestita di verdura, sulla cui corda si distende la fronte dell'ipogeo, interamente liberata dalla terra; le sovrasta la roccia bruna della collina in cui fu scavata. La dimora dei grandi condottieri presenta, pur nella incompletezza in cui è stata trovata, un aspetto di semplicità eroica. Alla base della collina, elevata sui margini di quella via, per la quale erano tante volte usciti, alla testa delle legioni, incontro alla difesa e alla conquista, ed erano tante volte tornati, carichi di trionfo; in faccia a quella Roma, che avevano governato, e donato di ricchezza e di vittoria; i Cornelii Scipioni fecero ricavare nel tufo, alla maniera italica, una parete alta appena un paio di metri, e l'ornarono di pitture, che forse ricordavano in maniera semplice qualcuna delle loro gesta. E questa fronte completarono di blocchi, di una cornice dall'ampia gola, e di un attico, che sosteneva forse una facciata a colonne. Di tutto questo, solo la parete in basso si è conservata per intero; ma ridotto a brandelli è l'intonaco che la rivestiva, e che conteneva più strati di pitture. Uno di essi, a quanto si è potuto accertare, era policromo e figurato, mentre quello superiore conteneva solo un'onda stilizzata rossa, su fondo bianco. Nella fronte, si apriva una sola porta al centro, oggi rovinata e nuda. (...) La tomba era formata di tre gallerie longitudinali, riunite da una galleria trasversale, parallela alla fronte, che faceva capo ad un unico ingresso. In un'epoca successiva è stata aperta una nuova galleria longitudinale, un poco obliqua rispetto alle altre, e facente capo all'estremità destra della galleria trasversale. [Colini 1927, 27-32]

Colini ci riporta fedelmente il carattere stratificato del Sepolcro degli Scipioni, descrivendo ampiamente non solo i resti dell'antico sepolcro ma anche quelli che nel tempo vi si sono sovrapposti; quali la casa romana del III sec d.C. che sfrutta come fondazioni i ruderi dell'ipogeo, e a seguire nell'età di mezzo, un'altra abitazione che si imposta sui ruderi della casa romana. Quest'aspetto stratificato permane nel restauro eseguito dal Governatorato. Riguardo all'intervento diretto sul Sepolcro degli Scipioni se ne possono ricostruire le fasi e le scelte attraverso la documentazione della Ripartizione X e le diverse pubblicazioni.

In tutta la documentazione analizzata emerge un doppio obiettivo da parte del Governatorato: da un lato il restauro integrale dell'ipogeo che, seguendo i dettami di un restauro già di carattere scientifico, portasse ad un risultato chiaramente leggibile, dall'altro l'inserimento dell'ipogeo degli Scipioni in una idonea cornice che, come in altri contesti, anche qui è vista nella sistemazione a parco dell'area limitrofa.

ANNA RUTILONI

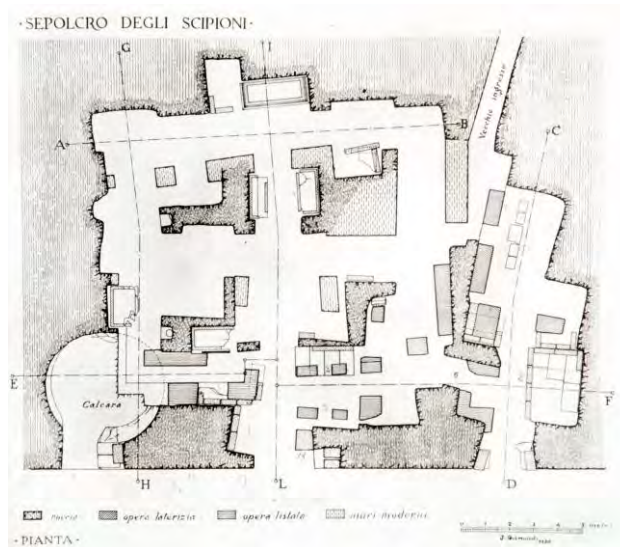


Fig. 2: Pianta del Sepolcro degli Scipioni (Archivio Fotografico del Governatorato, Album delle Demolizioni, Rione VI, pag.1. Museo di Roma, Palazzo Braschi).

Il restauro dell'interno, eseguito fra il 1926 e il 1927, si prefisse come obiettivo quello «di rimettere in luce, e di ristabilire il più possibile, l'antica conformazione» [Colini 1927, 27-32]³ a questo scopo il Governatorato si avvalese della competenza di Italo Gismondi che, come dice lo stesso Colini, più di ogni altro aveva studiato il Sepolcro degli Scipioni. Il progetto del Gismondi consiste nella rimozione dei muri che la famiglia Sassi (allora proprietaria della vigna in cui si trovava il Sepolcro) aveva costruito alla fine del Settecento per impedire il crollo delle gallerie ipogee. Questi muri vengono sostituiti con delle travi in ferro, adeguatamente trattate, e posizionate in modo da permettere lo sgombrò delle gallerie; vengono invece conservate le opere di sostegno murario del III sec. d.C. (fig.4). Così Giulio Quirino Giglioli, in quegli anni presidente del Comitato Storia e Arte Antica del Governatorato di Roma, descrive l'intervento di Gismondi

Tale lavoro è consistito nel liberare le gallerie e le cripte sepolcrali da un cumulo di deformi muri di sostegno costruiti in varie epoche per impedire e fermare il crollo della roccia tufacea in cui le gallerie e cripte predette erano state scavate. Al posto dei muri il prof. Gismondi ha sostituito armature di ferro ed altri sistemi di consolidamento. Con tale lavoro eseguito con audacia pari alla sicurezza tecnica Gismondi è riuscito a mettere in vista la gran parte dello storico ipogeo⁴.

Un intervento di restauro di liberazione che si prefigge come scopo principale quello di facilitare la lettura dell'impianto dell'ipogeo sacrificando quelle aggiunte giudicate di scarso valore storico. Nella operazione di restauro si riposizionarono i sarcofaghi nel loro ipotetico luogo originario e si integrarono con *delle copie fedelissime* le iscrizioni rimosse alla fine del Settecento e conservate ai Musei Vaticani.



Fig.3: Veduta frontale da un disegno dell'ingegner Cesare Valle (Archivio Fotografico del Governatorato, Album delle Demolizioni, Rione VI, pag.11. Museo di Roma, Palazzo Braschi).

Questo per quel che riguarda l'interno della tomba, ma nei secoli si sono sovrapposte a questa una casa del III sec. d.C. e una abitazione moderna. L'intervento del Governatorato conserva queste stratificazioni, proprio come significato del perdurare nel tempo del senso di un dato luogo urbano, cogliendone in particolare il valore in chiave paesistica. Il risultato è un progetto di sistemazione globale di tutto l'insieme, espressione della consapevolezza del valore di questa parte della città. A questo proposito il disegno riportato eseguito da Cesare Valle (fig.3) ben evidenzia il carattere di unità dato all'insieme: i ruderi della tomba degli Scipioni sono inseriti in un sistema che è creato sia dall'architettura più tarda che su essi si è collocata sia dalla sistemazione del giardino e dall'accesso sulla via Appia. La progettazione dell'insieme è articolata su più piani: quello della via Appia dal quale si accede, tramite due accessi separati, da un lato agli Horti degli Scipioni (il parco progettato da De Vico) dall'altro al Sepolcro. Dalla scalinata di accesso al parco si accede, alla loggia, luogo di belvedere dell'insieme. Riportiamo una lettera conservata all'Archivio Storico Capitolino in cui Antonio Maria Colini sintetizza le linee guida del progetto di restauro e le soluzioni pensate per alcune questioni specifiche

Lettera del prof. Colini del 30 genn. 1927 Chiarissimo prof. Mi prego di informarla dei risultati del sopralluogo eseguito giovedì scorso dal prof. Giglioli alla tomba degli Scipioni. Anzitutto egli ha esaminato ed approvato i lavori eseguiti e quelli che si stanno eseguendo. Sulle questioni ancora in studio e delle quali l'Ufficio desidera conoscere il Suo autorevole parere queste sono le Sue opinioni: 1) che si debba ricostruire sopra la casa Romana la loggetta di cui si sono scoperti i resti, estendendola su tutta l'area dell'attuale terrazza. 2) Che si debba demolire la scala della vecchia abitazione al fine di liberare il cortile della casa romana in cui fu sviluppata, rendendo ad essa la visione d'insieme e riaprendo alcune finestre che vi si affacciavano. 3) Che si debba riprendere per la sporgenza di circa 1 m, la volta dell'ambiente anteriore della casa romana per rendere più perspicua la sua forma, per difendere un resto dell'antico intonaco dipinto per creare un accesso alle camere superiori. 4) Che si debba costruire una volticella al posto del pavimento del cortile della casa suddetta per lasciare accessibile il vano inferiore ad esso dove svilupparsi una galleria della Tomba degli Scipioni. 5) Che si debba costruire in pietrame rivestito di intonaco grezzo il

ANNA RUTILONI

muro di sostegno della terra, sopra e parallelo alla fronte della tomba. 6) Che si debba sviluppare sopra e di fianco all'attuale ingresso del Sepolcro una cordonata o un sentiero di accesso verso la terrazza posta davanti all'abitazione del custode, attraverso la quale i visitatori dovranno pervenire alla soggetta, alla contigua terrazza e il Colombario di Pomponio Hylas. 7) Che si debba cingere lo scavo verso l'Appia con un muro rustico uguale a quelli adiacenti e conformi all'ambiente; aprendo però in esso un paio di finestre con inferiate del tipo consueto delle ville romane le quali possano permettere al passante uno sguardo discreto ai monumenti. 8) Che si debba provvedere a far demolire una baracca di proprietà del vicino vignaiolo posta immediata vicinanza dell'attuale ingresso del sepolcro. 9) Che si debba esplorare un antico ambiente posto dietro lo stanzino del custode presso l'ingresso predetto. Propone inoltre che si faccia studiare dal Gismondi (che più di ogni altro conosce la tomba degli Scipioni per avervi compiuto col prof. Nicorescu studi e rilievi e per essere tornata a rilevarla su nostro incarico) un piano generale di restauro della parte interna del Sepolcro diretto a liberarlo il più possibile delle moderne murature di sostegno e a rimetterne in luce la primitiva forma. Che si facciano eseguire presso il Museo Vaticano fedelissime copie in peperino delle iscrizioni del Sarcofago degli Scipioni e si restituiscano al loro posto originario. Che si prendano fin d'ora accordi con l'ufficio dei giardini per le necessarie piantagioni.⁵

Nel progetto generale è compresa la sistemazione a giardino del terreno circostante a cui viene dato seguito nel 1929 un paio di anni dopo la sistemazione archeologica. Le motivazioni con le quali il Governatorato sostiene questo progetto sono plurime: motivi di decoro, di sicurezza, di tutela di un luogo fortemente caratteristico..., ma anche motivazione di carattere più profondo come l'aderenza alla tradizione che vuole l'antichità a contatto con la natura.

Da una lettera della Ripartizione X A.B.A del 17 ottobre 1927 al Segretario Generale estrapoliamo la descrizione dell'area prima dei lavori:

Si tratta di un terreno di circa mq 15000 che si estende dalla via Appia alla via Latina tra le proprietà Pallavicini e Cimirelli affittato e coltivato attualmente ad orto di carciofi. L'affittuario vi ha costruito una stalla ed alcune baracche per sei lavoratori le quali trovansi proprio accanto al sepolcro test'è sistemato ed alla via Appia, costituendo un vero sconcio (...) Gli scavi testé eseguiti intorno al Sepolcro degli Scipioni hanno poi dimostrato la possibilità di estendere le esplorazioni in tale terreno, mentre le esplorazioni eseguite nella casetta sovrastante e nel terreno adiacente hanno messo in evidenza l'importanza panoramica e paesistica della località e rivelata l'opportunità della creazione in quel punto di un piccolo parco, in attesa della completa realizzazione del progetto relativo alla Zona Monumentale. La S.V. avrà compreso degli argomenti accennati quanto sarebbe opportuno assicurarsi la proprietà della zona tanto più quanto ciò sia necessario per sottrarla alla sempre pericolosa speculazione privata.⁶

Il Parco assume un doppio significato nell'intento del Governatorato, da un lato quello di idonea cornice all'antico, dall'altro quello di belvedere: luogo da cui godere, da un determinato punto di vista (quello della loggia ripristinata), di un paesaggio di valore.

A questo proposito riportiamo una lettera del Direttore della Ripartizione X al Segretario Generale del 12 dicembre 1928

Com'è noto codesta On.le Amministrazione ha testé effettuato l'acquisto del terreno circostante il Sepolcro degli Scipioni ed il Colombario di Pomponio Hylas tra la via Appia e la Latina. Tale acquisto fu richiesto da quest'ufficio per molteplici ragioni di sicurezza, di accesso, di estetica ecc... tutte queste esigenze potranno essere soddisfatte sistemando il terreno stesso a parco pubblico con le modalità seguenti: recinzione completa (già su tre lati esistente); accesso unico su via di Porta San Sebastiano (da crearsi); recinzione interna del Sepolcro degli Scipioni e dei

monumenti adiacenti (facile ad eseguirsi per la natura del terreno); apertura al pubblico del parco nelle ore diurne; apertura al pubblico degli scavi indipendentemente dalla prima con l'orario consueto. L'ufficio propone dunque di non sottrarre al pubblico godimento quella zona che è tra le più belle e pittoresche del suburbio di Roma soprattutto per l'ampiezza delle vedute che da essa si gode, ma di salvaguardare nello stesso tempo le antichità. Il parco deve essere creato come cornice a queste ultime ma viene ad acquistare a sua volta un interesse ed un fine indipendenti. Si verrebbe a creare in sostanza una situazione del tutto analoga a quella delle Terme di Caracalla entro la Passeggiata Archeologica (...) Il parco dovrebbe naturalmente essere creato con grande semplicità di linee, trarre il suo ornamento dall'ambiente e dalla vegetazione. Essendo il terreno non molto grande la spesa per esso sarà piuttosto limitata.⁷

In altri documenti ci si raccomanda inoltre alla Direzione Giardini del Governatorato che si predisponga un progetto di sistemazione a parco di *carattere strettamente classico* e che se ne discutano le linee guida con la Ripartizione X. Il progetto del parco viene affidato all'architetto Raffaele De Vico, il quale lo concepisce incentrandolo su di un largo viale principale, piantumato con pini e cipressi, che collega la via Appia (attuale via di Porta San Sebastiano) con la via Latina (attuale via di Porta Latina). Questo viale sfocia sulla via Appia con delle scalinate che, assecondando il pendio, permettono di superare il dislivello; soluzione questa che ricorda quella eseguita dal De Vico al Parco del Colle Oppio, ove il viale di accesso al parco da via delle Terme di Traiano si immette sulla via Labicana per mezzo di una scalinata.

Sul viale principale si apre un'edicola di cipressi luogo geometrico dell'incontro dei viali secondari, che verso il Sepolcro degli Scipioni prendono un andamento maggiormente naturalistico mentre mantengono un carattere più geometrico nella parte pianeggiante verso le mura. Lungo le rampe che fiancheggiano i ruderi archeologici vengono piantate le specie mediterranee classiche come: la quercia, il lauro, il mirto e l'oleandro. Il muro che costeggia la via Appia presenta due ingressi, l'ingresso al Sepolcro degli Scipioni e quello agli Horti, proprio per indicare quel rapporto indissolubile che vede la rovina e il parco, intendendo il secondo come luogo idoneo dove poter riflettere sul primo.

Alcune frasi di una recensione, apparsa sul giornale *L'Impero* del 14 giugno del 1929, così ne descrive gli intenti

All'esteta puro il Sepolcro degli Scipioni offre ben poco interesse, che infatti nell'unica opera di qualche valore artistico che vi fu trovata, il Sarcofago di Scipione Barbato, esso non contiene che una copia. Ma allo storico ed al visitatore il quale non ignori il nostro passato, offre invece un'emozione quale pochi altri monumenti romani possono dare, che là dentro rivive uno dei periodi più eroici e più costruttivi della nostra storia(...) Le mutele arche di pietra raccolsero infatti tornate dalle conquistate province, le spoglie della famiglia che più fortemente difese e accrebbe il nome di Roma. I nostri maggiori collocarono i loro sepolcri lungo le strade perché ritennero questo il mezzo migliore per essere ricordati dai posteri ed a tal fin li ornarono di giardini e di sedili e di altre cose che potessero riuscire grate ai viandanti. Rievocando la tradizione si è creato attorno alla tomba degli Scipioni un piccolo parco, dal quale si gode uno dei panorami più belli e suggestivi che il nostro suburbio possa offrire. Accolgano i romani l'allettamento dei fiori, del cielo, dei pini ombreggianti e tornino al Sepolcro degli Scipioni, che finora avevano dimenticato, ornando la illustre stirpe alla quale debbono tanta parte della loro perenne grandezza.⁸

ANNA RUTILONI



Fig.4. ingresso al parco degli Scipioni dalla via Appia,Archivio (Fotografico del Governatorato, Album delle Demolizioni, Rione VI, pag.7. Museo di Roma, Palazzo Braschi).

2. Dalle sistemazioni delle aree archeologiche centrali a quelle periferiche: persistenza di esperienze e nuovi linguaggi. Conclusioni

L'utilizzo della materia vegetale come reintegrazione dell'immagine e come elemento di creazione di paesaggio si ritrova in alcuni interventi della *Zona Monumentale*, per quel che riguarda l'aspetto paesaggistico ricordiamo alcune delle scelte della Commissione Reale:

era da escludersi qualunque idea di giardinetti, di aiuole, di piccoli viali e di altre simili risorse dell'arte del giardinaggio, più convenienti ad un breve recinto di casa signorile che ad un ampia zona, in cui attraverso i ruderi delle mura Serviane e di Porta Capena si guardano gli avanzi delle case dei Cesari e le Terme Antoniniane. In codesta zona, così ricca di classici ricordi e di leggende, non v'era posto che per la quercia e il pino, per il cipresso e il mirto fra i grandi spazi verdi, limitati alla periferia da boschi di lauri e oleandri⁹.

Nell'area della passeggiata archeologica la creazione del giardino delle Terme di Caracalla ad opera di Rodolfo Lanciani può essere letto come un intervento di reintegrazione attraverso la materia vegetale di una monumentale area archeologica. Il Lanciani nel disegnare questo giardino si rifà agli studi archeologici che hanno permesso di scoprire il piano dello *xystus*, giustificato dal rinvenimento di un cospicuo numero di lastre di marmo che nei giardini geometrici dividevano i viali dalle aiuole a verde. Traccia le aiuole basandosi sulle linee dei numerosi lucernari che davano aria e luce alle gallerie sottostanti, delineandole con siepi di bosso intersecate ad angolo retto dove pone gruppi di cipressi e pini¹⁰. Un progetto quello di Lanciani che consegue un doppio risultato: quello di recupero dell'immagine degli antichi giardini delle Terme basandosi su dati archeologici e quello fornire un collegamento all'area delle Terme con l'insieme della passeggiata archeologica.

La materia vegetale è usata in questo caso come elemento atto a costituire un nuovo insieme, elemento di richiamo fra le diverse aree della Zona Monumentale accomunate dal comune denominatore dell'importanza storica-artistica e archeologica che si rispecchia nella scelta delle essenze idonee.

In tutta l'area archeologica monumentale l'utilizzo della vegetazione sin dal piano per la Zona Monumentale è finalizzato alla valorizzazione del significato delle memorie che vi si conservano: le essenze sono creatrici di paesaggio ora evidenziando ora nascondendo un dato elemento.

La sistemazione a giardino per l'area del Colosseo e della passeggiata archeologica prevista nel progetto del 1922-24¹¹ considerava diverse "linee di sfondo" alle quali donare determinate caratteristiche attraverso la scelta delle essenze idonee: *Pinus Pinea* e *Pinus halepensis*, *elci*, *cipressi*, *Olivi*, *Mandorli* e *Melograni* nelle zone sovrastanti via Nicola Salvi fra via Labicana e la Domus Aurea con l'indicazione di posizionare sotto gli alberi tronchi di colonne, di capitelli e blocchi.

All'angolo di via Labicana con la via Claudia si pensa al posizionamento di alcuni *cupressus pyramidalis* per velare i resti delle demolizioni.

Per la passeggiata archeologica si progetta di ornare i prati con gruppi di colonne capitelli e blocchi da prelevarsi dai magazzini dell'Orto Botanico. Si pensa di piantare pini e cipressi come sfondo alle Terme di Caracalla e in contrasto con la massa verde di Villa Mattei. Fra via del Colosseo e la via Nicola Salvi colonne di *cupressus pyramidalis* e *horizontalis* per nascondere la visuale di un caseggiato troppo invadente. Nell'angolo fra via di San Gregorio e la Meta Sudante un raggruppamento di poche colonne di cipresso. Le scarpate sistemate a prato con piante di *Buxus sempervirens*, *myrtus*, *acanthus* e *rose doppie*. Per le scarpate adiacenti al Colosseo si suggerisce di mitigare l'aspetto dei nuovi muri della scalinata che conduce dal piazzale a via del Colosseo con piante rampicanti (rose e caprifogli) in modo da formare *un vero muro verde*, e di sistemare tutte le scarpate a verde cosparsa di *Buxus sempervirens*, *myrtus*, *acanthus* e *rose doppie*, si propone altresì di sostituire le transenne con spalliere di mortella e siepi di biancospino. Per la Meta Sudante si suggerisce di circondarla con solo prato¹².

Un altro intervento in quest'area della città che è stato eseguito dando importanza al legame fra il rudere e la vegetazione è la sistemazione del Tempio di Venere e Roma. Se molte delle operazioni analizzate sino a ora considerano la sistemazione delle aree tramite la vegetazione dal punto di vista paesaggistico l'utilizzo che Muñoz fa della materia vegetale nella sistemazione del Tempio di Venere e Roma è puntuale per la reintegrazione dell'immagine. Lo stesso Muñoz così lo descrive

La sistemazione della platea del tempio è stata condotta secondo un criterio che credo abbia avuto qui la prima applicazione, cioè per mezzo di elementi vegetali. Le scalee di accesso alla platea su cui poggiavano le colonne del peristilio sono fatte con gradini di bossolo o mortella (*Buxus sempervirens*); la muratura di destra della cella verso il Colosseo è stata ricostruita in alloro (*Laurus nobilis*); le colonne di marmo bianco che costituivano il peristilio sono state fatte con piante di ligustro variegato disposte a cerchio come tronchi di colonne. Si sono poi usati cespugli di oleandri, ginestra, lavanda, rose rampicanti per decorare le zone lasciate rustiche, per fiancheggiare le scalee di accesso verso il piazzale del Colosseo e la scarpata di sostegno delle colonne verso Via dell'Impero, e per mascherare la rozza muratura di prospetto verso l'Anfiteatro Flavio che un tempo doveva presentarsi con il suo rivestimento in pietra. Si può dire in conclusione che questo restauro dei porticati e della platea del tempio di Venere e Roma sia stato condotto col criterio del più assoluto rispetto dell'antico: niente si è rifatto; nessun elemento arbitrario è stato introdotto nell'edificio originale; le parti ricostruite sono state condotte con l'opera del giardiniere e non con quella del muratore [Muñoz 1935].

La grande lacunosità dei resti del Tempio impedisce di spingersi oltre l'anastilosi delle colonne superstiti (di cui sono rintracciate le fondazioni e con esse si è avuta certezza

ANNA RUTILONI

dell'intercolunnio) e la vegetazione permette una reintegrazione senza operare forzature ma facilitando la lettura del monumento.

Altrettanto significativo è l'arredo urbano che Muñoz inserisce al Tempio di Venere e Roma; le panchine portano l'area monumentale a un significato di parco urbano così come la sistemazione degli oggetti erratici dispersi (parti di trabeazioni fusti ecc..) che emergono dalla ghiaia disposta su tutta la platea del tempio.

Due interventi odierni, analizzati dalla ricerca, possono ricondursi a questa tradizione della sistemazione con essenze vegetali delle aree archeologiche, pur con i dovuti distinguo, e sono: la sistemazione dei ruderi della Villa dei Sette Bassi sulla via delle Capannelle e l'area archeologica di Gabii sulla via Prenestina¹³.

L'area dei ruderi della villa dei Sette Bassi appartiene al Parco dell'Appia Antica e di recente è stata oggetto di una sistemazione a verde a cura della Soprintendenza Archeologica di Roma¹⁴.

L'intervento è stato un vero e proprio intervento di restauro del paesaggio; intendendo con questo quell'intervento capace di *facilitare la lettura e trasmettere integralmente al futuro*.

In un area quale quella in cui oggi ricadono i ruderi della Villa dei Sette Bassi il progetto paesaggistico che si è proposto doveva risolvere diverse problematiche: ricostituire un'unità per un insieme fortemente disconnesso a causa del carattere stesso dei ruderi e delle intromissioni del moderno, mitigare l'impatto del moderno nei riguardi dell'area archeologica e creare una serie di valori nuovi che riqualificassero tutto l'insieme, realizzare infine una nuova unità considerando il paesaggio quale componente essenziale. Si sono ottenuti questi risultati attraverso alcuni accorgimenti: l'utilizzo del prato quale sistema di collegamento fra tutti i ruderi della villa, l'utilizzo di elementi vegetali usati quali perni della composizione come il cipresso, le piantumazioni a bosco finalizzate alla creazione di aree di sosta, quelle a gruppo usate come indicatori visivi strutturatori della composizione su grandi superfici e come oasi di riposo e le piantumazioni di margine finalizzate alla protezione visiva e all'indirizzo ottico.

L'area archeologica acquista, con questa integrazione, una nuova unità, un rapporto rinnovato con il paesaggio.

Altre operazioni previste sono ancora in corso d'opera, come l'interramento delle linee dell'alta tensione e un ripensamento generale della viabilità a scorrimento veloce che lambisce l'area e che si intenderebbe anch'essa interrare in favore del recupero dell'unità dell'area.

Analogamente si è operato nel parco archeologico di Gabii, pur se la scala dell'operazione è sensibilmente maggiore, le problematiche sono simili. La perdita del contesto, a causa dell'avanzare del moderno nei confronti della area archeologica, pone il problema della integrazione del paesaggio a favore del rudere che riacquista nel rapporto con la vegetazione una dimensione favorevole.

Il progetto messo in opera dalla Soprintendenza Archeologica di Roma è consistito nella messa a dimora di circa seicento alberi tutti scelti nell'ambito della flora mediterranea con un particolare predilezione per quelle classiche (il cipresso, l'ulivo, la quercia, ecc...). Il sistema della vegetazione è stato progettato pensando principalmente alla difesa dell'ambiente, alla protezione paesaggistica dall'inquinamento visivo, acustico e ottico ed alla predisposizione della struttura arborea in funzione dell'utilizzo pubblico del vasto comprensorio come parco archeologico¹⁵.

Bibliografia

- BONI, G. (1917). *La Flora delle ruine*. In «Nuova Antologia», *Jovi victori*, marzo-aprile.
- COARELLI, F. (1988) *Il Sepolcro degli Scipioni a Roma*. Roma.
- COLINI, A. M. (1927). *La sistemazione del Sepolcro degli Scipioni*. In «Capitolium», III, 1, aprile.
- DI STEFANO, R. (1996). *Monumenti e valori*. In «Restauro». Napoli
- MUÑOZ, A. (1935). *La sistemazione del Tempio di Venere e Roma*. A cura del Governatorato di Roma, 21 aprile, XIII.
- RUSKIN, John (1981). *Le Sette Lampade dell'Architettura*. Milano
- SIMMEL, G. (1911). *Die Ruine, in Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Leipzig, traduzione di Gianni Carchia, in «Rivista di Estetica», 8,19,1981, pp. 121-127.

Note

¹ Nel 1614 venne asportata l'iscrizione dal sarcofago di Lucio Cornelio Scipione, figlio di Barbato, a lungo conservata nei musei Barberini. Nel 1780 quando la proprietà passò alla famiglia Sassi si riscoprì l'ipogeo, gli scavi furono condotti sino al 1782 sotto il controllo dell'abate Giambattista Visconti, commissario delle Antichità di Roma e suscitavano un enorme eco nei contemporanei. Si ricorda a questo proposito lo scritto di Alessandro Verri «notte romane al Sepolcro degli Scipioni». Fra il 1831 e il 1847 Pietro Campana intraprese altri scavi che portarono al rinvenimento dei colombari dell'attigua Vigna Codini e di quello di Pomponio Hylas sul lato della via latina. Nel 1892 i fondi rustici ortivi risultavano proprietà privata mentre le aree archeologiche di proprietà del Comune di Roma.

² Archivio Storico Capitolino (ASC), Ripartizione X, Governatorato 1920-1953. Tomba degli Scipioni.

³ Vedi nota 8

⁴ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 26 f. 4: *Tombe degli Scipioni* anno 1926-1929. Lettera di G. Q. Giglioli, datata 12 aprile 1928.

⁵ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 26 f. 4: *Tombe degli Scipioni* anno 1926-1929. Lettera datata 30 gennaio 1927 firmata da A.M. Colini.

⁶ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 26 f. 4: *Tombe degli Scipioni* anno 1926-1929. Lettera della Ripartizione X A.B.A del 17 ottobre 1927 al Segretario Generale.

⁷ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 26 f. 4: *Tombe degli Scipioni* anno 1926-1929. Lettera del Direttore della Ripartizione X A.B.A del 12 dic. 1928 al Segretario Generale.

⁸ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 26 f. 4: *Tombe degli Scipioni* anno 1926-1929. *La sistemazione definitiva del Sepolcro degli Scipioni* pubblicato sul «l'Impero», 14/06/1929.

⁹ La Zona Monumentale di Roma e l'Opera della Commissione Reale, Roma 1914.

¹⁰ De Vico Fallani M., *Storia dei giardini pubblici di Roma dell'Ottocento*, Roma 1992.

¹¹ Archivio Storico Capitolino, *Ripartizione X, Governatorato 1920-1953*, B. 38 Fasc. 22. Sistemazione a giardino zone Colosseo e Passeggiata archeologica. Anno 1922-1924. Ripartizione X, 22 genn. 1924, prot. 210. Progetto per la sistemazione a giardino delle zone e scarpate adiacenti al Colosseo e Passeggiata archeologica della Direzione Giardini.

¹² Ibid.

¹³ Sui progetti di sistemazione paesaggistica della Villa dei Sette Bassi e di Gabii si è intervistato durante la ricerca l'architetto Massimo De Vico Fallani progettista per la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma.

¹⁴ Intervista a Massimo De Vico Fallani.

¹⁵ Intervista a Massimo De Vico Fallani.

Archeologia e paesaggio nella Villa del Casale di Piazza Armerina.***La costruzione di un'identità territoriale****Archaeology and landscape in the Roman Villa at Casale, near Piazza Armerina, Sicily: the construction of a territorial identity***MARIA ROSARIA VITALE, FAUSTO CARMELO NIGRELLI, GIULIA DI DIO BALSAMO**

Università degli Studi di Catania

Abstract

Along with the inestimable value of the remains, a peculiarity of the archaeological site of the Roman Villa at Casale, near Piazza Armerina, Sicily, is its deep integration in the surrounding landscape. Since the 16th century, the valley of the Gela river has been described in the chronicles of scholars and travellers. A common aspect is the surprise for the unusually flourishing landscape, in contrast with the stereotypes of Sicily as barren and arid.

The relationship between archaeology and landscape has influenced the recognition of the Villa as a "cultural site", rather than as a mere source of archaeological findings. This perception has nourished the identity of the town. Today, the analysis of this relationship throughout the centuries suggest the strategy of a more consistent interpretation of the archaeological remains within the surrounding landscape, and as part of the ancient Itinerarium Antonini. In this respect, it is possible to re-establish the southern access and enhance the more recent excavations.

Parole chiave

Villa romana, Piazza Armerina, Sito Unesco, Paesaggio archeologico, Parco fluviale

Roman villa, Piazza Armerina, World Heritage Site, Archaeological landscape, river park

Introduzione

La Villa del Casale di Piazza Armerina, oggi inserita nella *World Heritage List*, sorge nella valle del fiume Gela. L'impianto tardo antico, sviluppatosi sulla preesistenza di una villa rustica risalente al I-III sec., controllava il latifondo di Philosophiana (figg. 1-2). Il latifondo è citato in due dei percorsi dell'*Itinerarium Antonini* che solcavano la Sicilia e, precisamente, in quello che da Messina conduceva a Marsala e in quello che da Catania portava ad Agrigento.

Non c'è dubbio che la posizione privilegiata della vasta proprietà terriera – in prossimità di un corso d'acqua e lungo una rotta commerciale, probabilmente modificata per servire i grandi latifondi granari di questa parte interna dell'isola – ne favorì la fioritura e la continuità di frequentazione nel corso dei secoli, almeno fino a tutto il periodo arabo. Il processo insediativo è quindi fortemente legato all'abbondante presenza d'acqua, come attestano i due acquedotti che servivano le terme ed il complesso della villa romana, la cui *pars rustica* è stata riportata alla luce negli ultimi scavi. Definitivamente accreditata è, infatti, l'idea «che non siamo di fronte ad una sorta di villa suburbana, a molti chilometri di

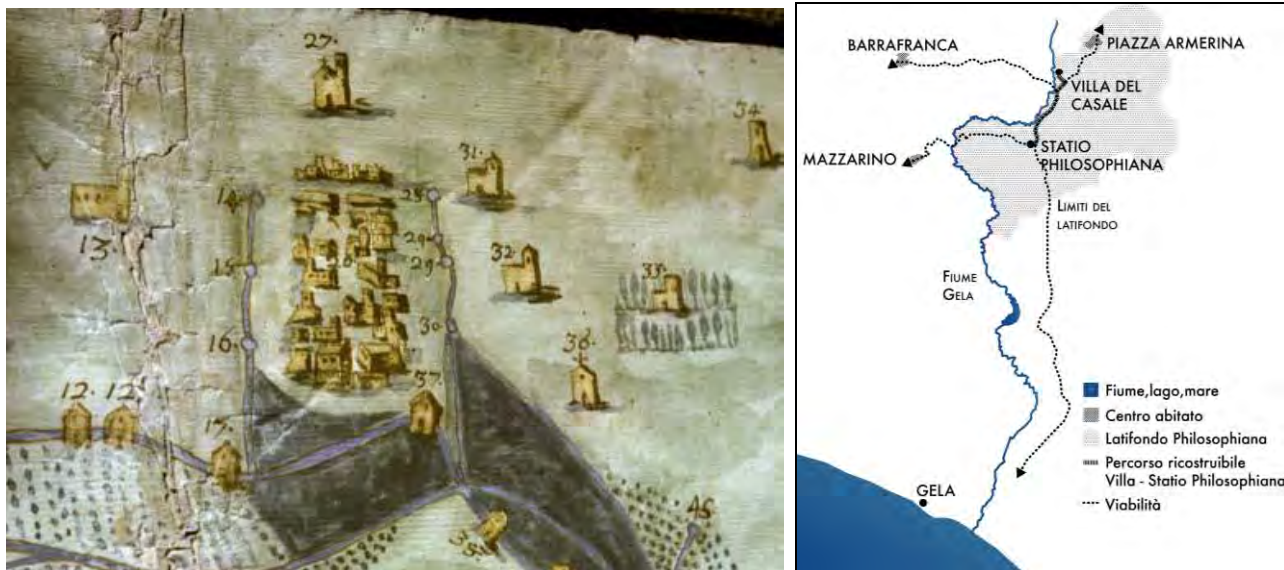


Fig. 1: L'alta valle del fiume Gela da Bellia a Mazzarino, 1782, carta telata acquerellata; particolare del centro abitato di Piazza e dintorni (collezione R. Mammano).

Fig. 2: Il latifondo di Filosofiana (Carandini, Ricci, De Vos, 1982).

distanza da grossi centri urbani, ma ad un'«unità residenziale, amministrativa e produttiva» [Pensabene 2010].

La presenza di ruderi in contrada Casale è attestata nelle fonti sin dal XVI sec. e il sito ha rappresentato un *topos* nelle trattazioni di eruditi e storici alla ricerca delle origini „mitiche” della città. Le successive descrizioni dei viaggiatori stranieri, ma anche quelle dei primi ricercatori che esplorano il sito archeologico, associano costantemente i ruderi al rigoglioso contesto naturale che li attornia. L'aspetto di questo paesaggio ha in qualche modo riscritto il senso o fortemente condizionato l'interpretazione dei resti archeologici, quasi mai visti in modo isolato, ma sempre inscindibilmente correlati a un paesaggio „eterodosso” rispetto all'immagine classica della Sicilia brulla e assolata.

Nello specifico caso di Piazza Armerina, le rappresentazioni dell'antico non ci restituiscono tanto una frattura fra realtà e immagine, ma piuttosto un singolare slittamento della percezione fra lo stereotipo del paesaggio della Sicilia classica che l'immaginario collettivo aveva elaborato e la scoperta di un sito in cui archeologia e contesto naturale risultano difficilmente separabili. Nonostante le trasformazioni e, in larga parte, anche le scelte di pianificazione e le varie proposte di musealizzazione e sistemazione degli accessi al sito abbiano finito col mortificare questa complessa relazione, la villa, il suo impianto e il sistema dei percorsi sono ancora fortemente legati all'orografia del sito. L'analisi di questo rapporto attraverso la storia suggerisce oggi il recupero di una più coerente lettura dei resti archeologici nel contesto del paesaggio, mediante la riproposizione dell'ingresso da sud e la valorizzazione dei nuovi recentissimi scavi.

1. I viaggiatori, la Villa e il paesaggio

La sorpresa dei viaggiatori rispetto al contesto naturale nel quale si trovano immersi – sia che giungano a Piazza da sud, da Caltagirone, che vi giungano da nord, da



Fig. 3: Jean Houel, *Ruines de Gela (Mediterranea)*, 1776 (Houel, 1786-87). L'immagine è stata più correttamente identificata da Ignazio Nigrelli e riferita ai ruderi dell'acquedotto della Villa del Casale.

Fig. 4: Il dolium scoperto nel 1910 nella proprietà di Francesco Centella (Archivio fotografico della Soprintendenza di Siracusa).

Castrogiovanni – riguarda non solo la valle del fiume Gela, ma l'intero territorio di Piazza che a nord è caratterizzato da boschi secolari di castagni, pioppi, querce e a sud da una floridissima agricoltura.

È Jean Houel [Houel 1786-87] uno dei primi viaggiatori a registrare insieme la prosperità delle coltivazioni e l'«esecuzione bellissima» dei frammenti che i contadini ritrovavano durante il lavoro dei campi (figg. 3-4):

Dopo avere visitato Castrogiovanni, mi recai a Piazza, i cui dintorni mi hanno incantato per la quantità di alberi che vi si coltiva e che adornano i posti più belli. Questa città è una di quelle che io preferirei abitare a causa della bellezza dei suoi dintorni e della quantità d'acque che vi si vede circolare da tutte le parti (...) Ho visto ancora in questo luogo degli ammassi considerevoli di rovine, ma circondate, e spesso nascoste dai nocioleti, che si coltivano in gran quantità in questo paese.

Nel 1781, il geologo Dolomieu, che al pari di Houel dedica particolare attenzione alla Sicilia interna e si reca due volte a Piazza Armerina, annota:

Sono partito da Mazzarino per andare a Piazza a godere ancora della bellezza della campagna di questa città distante 12 miglia. Vi si arriva attraverso montagne sabbiose unicamente consacrate ai pascoli. Avvicinandosi alla località si vede la natura animarsi, la vegetazione diventare più attiva, il verde della piante avere più vivacità, e poi si entra nel territorio più fertile e più gradevole che io abbia incontrato in Sicilia. In nessun'altra parte la natura è più prodiga, in nessuna parte la vegetazione gli dona ornamenti più belli. Io avevo visto questo bel paese con tutta l'amenità che gli donava la primavera, l'ho rivisto con tutte le ricchezze dell'autunno. Vi ho trovato la massima abbondanza di frutti d'ogni specie, ed ho gioito con ebbrezza d'un genere di voluttà che un bel cielo e una bella campagna possono solo far conoscere.

MARIA ROSARIA VITALE, FAUSTO CARMELO NIGRELLI, GIULIA DI DIO BALSAMO



Fig. 5: J.-M. de Bosredon-Vatange, *I dintorni di Piazza nel Val di Noto*, 1786 (Saint-Non, 1786).

Fig. 6: S.J.A. Compton, *Disegno di un pino e, sullo sfondo, veduta di Piazza Armerina da nord*, 1823 (Bonifati, 2013).

Vale la pena di precisare che il viaggio nella Sicilia interna rimane difficile per tutto il XVIII secolo. Non stupisce quindi, da parte dei pochi che si avventurano su questi percorsi poco frequentati, la sorpresa per una terra in cui la natura è addomesticata, rigogliosa, frutto del lavoro faticoso dell'uomo (figg. 5-6). «Ed è qui, più che altrove, che l'acqua si è fatta storia e ha prodotto territorio» [Nigrelli, Vitale 2014, 651].

I resoconti dei successivi viaggiatori, nel corso del XIX secolo, continuano ad essere prodighi di descrizioni del paesaggio, dedicando ai ruderi di contrada Casale solo asciutte notazioni, in cui le reminiscenze delle informazioni degli eruditi si mescolano, spesso confusamente, alle più varie congetture sulla natura e l'origine dei resti affioranti nell'agro piazzese. Se è vero, come è stato asserito, che non è possibile parlare di scoperta per un sito noto, discusso e visitato attraverso tutta l'età moderna [Agnello 1965], altrettanto incontrovertibile è il fatto che nessuno poteva immaginare la straordinaria estensione di circa quattromila metri quadrati di superfici musive che si celavano sotto la coltre di deposito alluvionale che le aveva ricoperte nei secoli. Non stupisce, quindi, che i viaggiatori che giungono a Piazza siano più colpiti dalla leggiadria della lussureggiante vegetazione, piuttosto che dalle strutture archeologiche, talvolta liquidate come «resti insignificanti» [Saiyve 1822] o addirittura ignorate.

Al contrario, l'immagine di una città dominata dalla cattedrale e introdotta dai boschi e dalle coltivazioni della vallata del fiume Gela si ritrova con costanza nei diari di viaggio, spesso accompagnata dalla delusione per alcune consuetudini cittadine, per i disagi della permanenza nell'unica malandata locanda, per il degrado delle case e dell'ambiente urbano. È di questo tenore la stupefatta descrizione di Viollet-le-Duc nel 1836 [Viollet-le-Duc 1971]:

La città di Piazza si vedeva attraverso gli alberi in fondo alla piccola gola in cui noi camminavamo e la cupola della cattedrale dominava quest'incantevole paesaggio. (...) Con nostro grande stupore a un miglio nelle vicinanze di Piazza ci troviamo in una vallata incantevole, fresca, coperta dalla più bella vegetazione, non di oliveti e aranceti di cui cominciamo ad essere sazi, ma di pioppi tremuli, di querce e di nocioleti, infine noi crediamo di essere quasi in Francia, e questo piccolo posto

bagnato da ruscelli freschi e limpidi ci faceva battere il cuore di gioia, riportandoci totalmente nel nostro bel paese.

La differenza rispetto ai più consueti scenari delle colture siciliane e il confronto con i paesaggi d'Altralpe vengono ripresi negli anni Ottanta dell'Ottocento [Pappalardo 1881]:

Chi non ha visto quei panorami ridenti, quegli spettacoli, che la natura – talvolta ingrata, di sovente partigiana – ha, a mani giunte, profusi nelle campagne della libera Svizzera, con le sorprendenti cascate, coi pittoreschi tramonti, con la vegetazione lussureggiante, e ne ha solo ammirato, dalle oleografie o dai quadri litografati, i paesaggi stupendi; può farsene certo una idea di approssimata rassomiglianza attraversando contrade dell'agro Piazzese.

Saremmo portati ad annoverare questa testimonianza fra le diverse descrizioni di cui disponiamo, se essa non costituisse l'inopinato *incipit* della relazione sulla prima campagna di scavo condotta dall'ingegnere Luigi Pappalardo, ispettore dei monumenti e scavi di antichità, nel 1881. Lo scavo, come noto, porta alla luce l'angolo sud-est del mosaico con le fatiche di Ercole e viene alla fine prudentemente ricoperto. I saggi lasciano pienamente intuire il valore del complesso ancora tutto da esplorare e l'autore si serve dell'introduzione sul contesto naturale della valle del Gela per argomentare la necessità di estrarre dall'oblio una pagina importante della storia della città e dell'isola intera.

Sarebbe, tuttavia, riduttivo considerarla alla stregua di un "bucolico" preambolo al rapporto archeologico. La tesi che abbiamo già avuto modo di sostenere [Nigrelli, Vitale 2010; Nigrelli, Vitale 2014] è che il legame della villa con il suo contesto paesaggistico abbia fortemente condizionato il suo riconoscimento culturale non tanto come semplice "reperto" o "giacimento" archeologico, ma come "sito" depositario di rilevanti valenze identitarie per la città. Nel contempo, riteniamo che il valore olistico del sistema archeologia/paesaggio abbia fortemente orientato le scelte per la conservazione e la musealizzazione, attraverso la ricerca costante di una trasparenza al paesaggio che permea il dibattito sui sistemi di copertura nel corso degli anni Cinquanta [Vitale 2010; Vitale 2013].

Questo inestricabile connubio viene ancora ribadito da Cesare Brandi nelle pagine del suo *Archeologia siciliana* [Brandi 1956] dedicate alla Villa ormai riportata alla luce:

La bellezza del sito fa comprendere anche meglio l'opulenza misteriosa della Villa, e ancor meno la grandiosità dell'impianto: ma prende anche la persona più restia alle bellezze campestri. Insomma i mosaici scoperti hanno creato un altro di questi straordinari incontri in aperta campagna, di cui sembra che solo l'Italia del Sud abbia il segreto e l'indescrivibile proprietà: hanno regalato alla Sicilia un altro fulcro di cui è impossibile disinteressarsi e che va salvato nel suo incanto agreste, come tutelato nelle sue meraviglie artistiche.

Tuttavia l'attenzione al contesto agricolo e naturale, che pure tante emozioni suscita nei giovani del *Grand Tour* come nell'attento intellettuale che vi cerca suggerimenti per assumere la decisione sul destino dei mosaici, non trova riscontro né nelle istituzioni, né nella comunità. Ne è una dimostrazione il modo con il quale, dagli anni Sessanta in poi, le azioni di pianificazione di quel territorio si confrontano con la presenza della villa che, man mano che si afferma nel campo delle mete del turismo culturale, attrae un sempre crescente numero di visitatori, cominciando a produrre problemi di carico urbanistico.

L'esame dei piani che nel tempo si sono succeduti ci consente di mettere in luce il modo in cui questo tema è stato interpretato o, molto più spesso, ignorato.

2. Il paesaggio e la pianificazione territoriale

La Villa viene aperta al pubblico nel 1963, proprio negli anni in cui si elaborava il primo strumento urbanistico contemporaneo della città, un Programma di fabbricazione affidato fin dal 1955 a un professionista romano [Nigrelli 2005]. Il Programma di fabbricazione non dedica alla Villa romana alcuna attenzione: il tema dominante è la pianificazione di una selvaggia espansione oltre il centro storico e lungo l'asse nord-sud della città. Non una previsione di adeguamento del sistema viario e della sosta, non una riflessione sul contesto circostante il bene archeologico che rimane quasi incistato in un territorio che non vi si relaziona. Anche la Regione siciliana, nella fase di approvazione del Piano, mantiene un eguale atteggiamento, prevedendo solo la salvaguardia degli «scavi archeologici del Casale da assimilarsi alla zona A» e imponendo una fascia di inedificabilità assoluta di 500 metri attorno alla zona archeologica.

Sorprende di più che venticinque anni dopo, al momento della redazione del primo Piano regolatore della città, nonostante una significativa crescita di consapevolezza della comunità nei confronti del valore anche economico del patrimonio culturale, il nuovo strumento urbanistico replichi l'atteggiamento di disinteresse rispetto a ogni possibile integrazione tra la villa e il territorio circostante. E questo sia in termini di tutela e valorizzazione del contesto, sia in termini di migliore infrastrutturazione a servizio di un bene che attraeva ormai stabilmente centinaia di migliaia di visitatori l'anno.

Da un certo punto di vista, anzi, viene decisamente attenuata anche l'attenzione alla tutela. Il Piano Regolatore Generale individua solo una "zona archeologica", coincidente con quella già vincolata dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1951 e in gran parte acquisita al demanio, nella quale è consentito solo l'intervento edificatorio da parte della Soprintendenza, mentre è impedita ogni attività diversa dalla manutenzione da parte dei privati. Un aspetto, tuttavia, sembra frutto di un'implicita riflessione sul contesto nel quale si trova la Villa. Nelle aree private viene imposto il mantenimento delle attività agricole senza trasformazioni colturali, mentre la Regione, in fase di approvazione del Piano, impone una fascia di inedificabilità di m 200 dal limite delle zone archeologiche, di fatto equiparandole a un parco archeologico [Nigrelli 2010].

L'implicita (ancora!) equiparazione a parco archeologico avrebbe potuto essere l'inizio di un percorso parallelo a quello che ha riguardato Agrigento (peraltro, nel 1997, i due siti sarebbero stati contemporaneamente inseriti nella *World Heritage List*), ma così non fu. Negli stessi anni in cui avveniva il riconoscimento da parte dell'Unesco, la pianificazione comunale si fa finalmente carico del rapporto tra la villa e la valle del fiume Gela, in una più generale strategia di integrazione di beni culturali e ambientali individuati come risorse su cui costruire sviluppo ed economia. Giuseppe Dato, redattore dello strumento urbanistico, propone di ricostruire il rapporto tra la villa e il sistema infrastrutturale romano che ne aveva determinato la collocazione in età imperiale. Come già detto, l'insediamento, secondo le indicazioni degli archeologi [Pace 1955], era collegato con l'*Itinerarium Antonini* che passava qualche chilometro più a sud: lo dimostra l'ingresso monumentale rivolto a meridione, cioè dalla parte opposta rispetto all'attuale itinerario d'accesso. La proposta del Piano Regolatore Generale di spostare a sud della villa le aree destinate ai servizi aggiuntivi (parcheggi e spazi commerciali), ben separati dal complesso archeologico da una vasta area verde, nasce dalla volontà di restituire alla villa il suo ingresso e, dunque, di ripristinare la relazione con il latifondo della quale essa era il centro amministrativo. L'accesso sarebbe stato creato a sud del sito, in modo da consentire di «apprezzare il contesto paesaggistico in cui si colloca la Villa Romana» [Dato 2002].

Analoga attenzione viene posta da parte del Piano integrato redatto negli stessi anni per la valorizzazione del territorio di questa parte della Sicilia centrale. Esso individua gli interventi necessari per rilanciare l'attrattività della Villa: la realizzazione della nuova copertura della villa, gli interventi per una più adeguata fruizione del sito e quelli di riqualificazione delle aree esterne, con miglioramento dell'accessibilità e delle aree di sosta anche attraverso la loro rinaturalizzazione e la creazione di filtri [Consorzio Civita 2001]. Anche in questo caso si intravede l'implicita volontà di tornare a ragionare sul rapporto tra la villa e il suo contesto ripristinando, anche attraverso interventi di rinaturazione, quell'amenità della valle che aveva colpito Houel come Brandi.

Le interessanti premesse contenute nei documenti dell'inizio del nuovo millennio non trovano poi attuazione e le nuove aree per i servizi aggiuntivi (parcheggi e commercio) vengono realizzate, nel quadro dei finanziamenti europei del Programma Operativo Regionale 2000-2006 e in variante al progetto originario del Piano Regolatore Generale, ancora una volta a nord della villa. L'infelice scelta di collocarli a ridosso del fiume oblitera, forse per sempre, la possibilità di ripristinare la naturalità della valle del Gela nel tratto più prossimo al sito Unesco.

Analogo comportamento ondivago caratterizza l'amministrazione regionale dei Beni culturali che tra il 2005 e il 2008 produce il Piano paesaggistico dell'ambito che contiene la valle del Gela. Nella versione adottata dalla Soprintendenza nel 2008 e inizialmente fatta propria dall'Assessorato regionale dei beni culturali, il piano si dà l'obiettivo di ripristinare il rapporto tra la villa e la valle del "suo" fiume [Nigrelli 2009]. Oggetto di attenzione è quell'unità territoriale fatta di beni isolati, archeologici e rurali, ma anche di un fiume, matrice primigenia di tutto, e degli usi agricoli che avevano da secoli caratterizzato il «paesaggio „nordico" nel cuore della Sicilia sub-tropicale» [Bevilacqua 1996]. Proprio tali coltivazioni sono stati stravolte, a partire dagli anni Ottanta, dalle variazioni dei mercati e dall'assenza di politiche a sostegno delle coltivazioni tipiche come il nocciolo [Alfonso 1886] che tanto avevano impressionato i viaggiatori [Saint-Non 1786].

E lungo il fiume – che ha le sue sorgenti circa otto chilometri più a nord, in contrada Bellia, e raccoglie le acque dei torrenti che delimitano la collina sulla quale si trova l'acropoli barocca del centro storico di Piazza – si trovano alcuni dei più importanti segni dell'antropizzazione di questa parte della Sicilia. Al paesaggio locale individuato come «Alta valle del fiume Gela», il Piano riconosce una forte valenza, determinata dalla presenza di questi elementi antropici di interesse acclarato (centro storico, aree archeologiche, beni isolati di pregio, tra gli altri), ma anche dai biotopi e dagli usi agricoli, oltre che dall'imprescindibile sito tutelato dall'Unesco.

Gli indirizzi progettuali del Piano paesaggistico individuano nell'istituzione di un "Parco territoriale-archeologico dell'alto corso del Gela e della villa romana del Casale" lo strumento di gestione integrata del territorio (figg. 7-8). Tutela e usi compatibili con uno sviluppo durevole, basato sulle risorse territoriali identitarie, sono elementi essenziali e indissolubili. Per questa ragione, possono essere programmati interventi di restauro e ripristino del paesaggio fluviale, con lo scopo di ottimizzarne la fruizione, promuovere la conservazione dell'uso agricolo (orti, „giardini" di noccioli), e, perfino, realizzare interventi di riforestazione con l'uso di essenze autoctone, anche sulla base di descrizioni storiche quali quelle dei viaggiatori del *Grand Tour*.

La vicenda pianificatoria si intreccia con le altrettanto mutevoli scelte della Regione sulla

MARIA ROSARIA VITALE, FAUSTO CARMELO NIGRELLI, GIULIA DI DIO BALSAMO

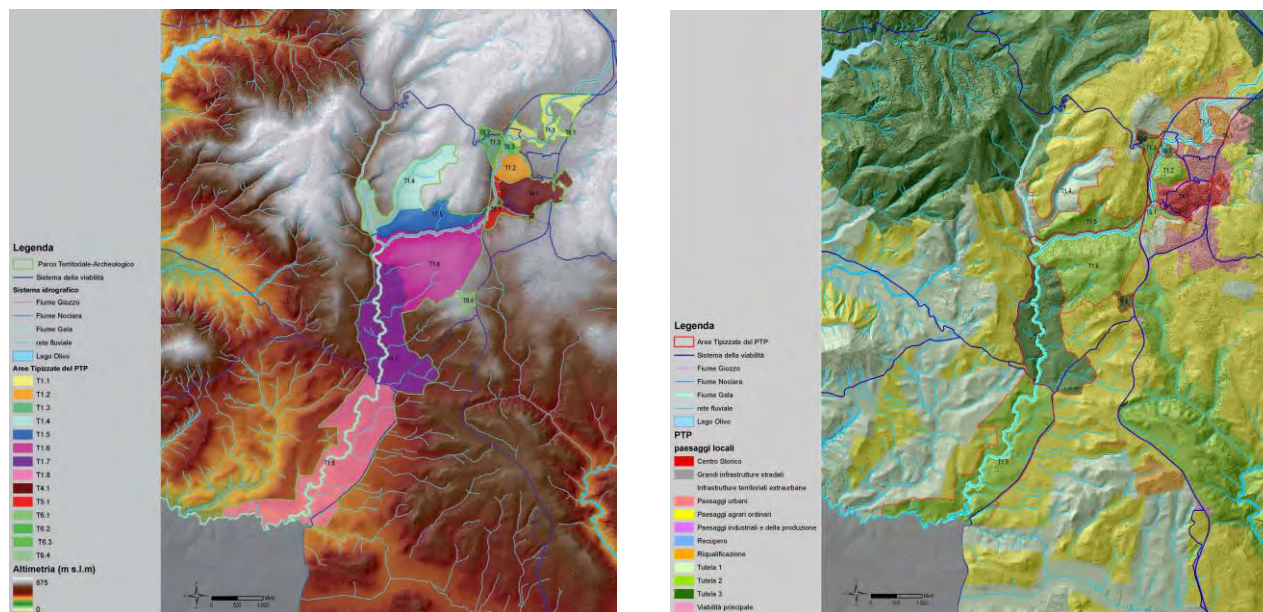


Fig. 7: Piano Territoriale Paesaggistico della Provincia di Enna. La perimetrazione e l'articolazione delle aree del Parco Territoriale Archeologico.

Fig. 8: Piano Territoriale Paesaggistico della Provincia di Enna. L'ambito dell'Alta valle del fiume Gela.

governance del bene Unesco che, nel 2000, viene reso indipendente dalla Soprintendenza nella forma di Museo regionale e poi, finalmente, diventa Parco nel 2010, per tornare ad essere declassato a Museo nel 2014. Nel breve periodo in cui la villa viene gestita da un Direttore con i poteri di responsabile del Parco viene elaborata la proposta di perimetrazione e portato a termine il Piano di Gestione del sito Unesco. Il primo documento estende il territorio assoggettato alla totalità dei territori di Piazza Armerina, Barrafranca e Pietraperzia ed altre aree, tra cui Philosophiana, che appartengono al territorio di Mazzarino [Meli 2011]. Lo scopo è quello di "costringere" le comunità a confrontarsi con la villa e di utilizzare le norme di tutela del patrimonio archeologico, integrate con quelle del patrimonio paesaggistico, per impostare un modello di sviluppo locale che le utilizzi come risorsa principale.

Anche il Piano di gestione del sito Unesco abbraccia la tesi finora sostenuta, secondo la quale «la storia della Vila Romana del Casale è fortemente legata all'importanza assunta nel corso dei secoli dal fiume Gela» [Meli, Campeol 2012]. Esso prevede, accanto a un "ambito territoriale iscritto", coincidente con l'area archeologica e la sua *buffer zone*, un "ambito territoriale esteso" «rappresentato da quel territorio che, in passato, è stato oggetto di dinamiche storiche economiche e sociali che hanno contribuito alla formazione dell'identità locale».

Come si evince da questo *excursus*, l'idea del "bene" archeologico si è finalmente orientata verso il concetto di "risorsa", integrando in una visione olistica manufatti, presenze monumentali, contesto naturale e agricolo, in altre parole quel palinsesto territoriale legato alla presenza delle acque del Gela, di cui la Villa è l'esito più significativo. Il bilancio di quest'ultimo decennio potrebbe essere positivo sia sul fronte della nuova pianificazione, sia su quello della gestione del sito Unesco, ma malauguratamente entrambi i percorsi si sono interrotti a causa del cambiamento delle linee politiche dell'Assessorato regionale.

Il Piano paesaggistico è stato successivamente modificato e inopinatamente ricondotto all'interno delle "aree Galasso"; il Parco è stato declassato a Museo e il Piano del parco ha interrotto il suo percorso prima ancora di entrare in vigore; le direttive impartite nel 2016 dal consiglio comunale di Piazza Armerina non riconfermano esplicitamente la scelta di prevedere l'ingresso alla Villa da sud e si limitano a richiedere che le aree agricole adiacenti alla villa siano sottoposte a una normativa che tenga in considerazione gli aspetti percettivi in rapporto al bene stesso.

Conclusioni

La successione degli scavi, il dibattito sulla protezione, le diverse ipotesi di pianificazione e gestione del sito hanno fatto via via emergere un tema rilevante ai fini di una più complessa e ricca interpretazione della villa e del suo contesto naturale, inscindibilmente legati alle relazioni con il sistema fluviale del fiume Gela. Si è progressivamente passati da un tipo di apprezzamento meramente estetico-percettivo, alla comprensione delle qualità di un paesaggio che racconta l'interazione dell'uomo con questa parte di Sicilia e che, probabilmente, costituisce la più solida invariante di uno straordinario equilibrio.

La ricerca, che chi scrive ha intrapreso da diversi anni, ha esplorato le diverse vicende del sito, i dibattiti sulla musealizzazione a partire dalle prime azioni intraprese subito dopo l'Unità, le scelte di pianificazione e le modalità con cui la comunità locale ha costruito i propri percorsi identitari e di sviluppo in rapporto a questa fortissima permanenza dell'Antico – materializzato nelle strutture archeologiche, ma anche nell'assetto del paesaggio – nel suo territorio. Gli studi a tutt'oggi in corso stanno analizzando anche le possibili alternative di fruizione del sito in connessione con il recupero della percorrenza romana e in relazione al vicino alveo fluviale (fig. 9). Tuttavia, dal 2014, nell'assenza di



Fig. 9: La Villa, i recenti scavi e le aree di nuova esplorazione, e la proposta di collegamento con Sophiana.

una qualunque strategia sia da parte dell'amministrazione locale che di quella regionale, ogni riflessione sul nuovo ruolo della villa all'interno del territorio e sul suo rapporto con il paesaggio fluviale, tornano ad essere confinati nell'ambito delle ricerche accademiche.

Bibliografia

- AGNELLO, S.L. (1965). *La villa romana di Piazza Armerina ai primi dell'Ottocento*. In «Archivio Storico Siracusano», XI, pp. 57-77.
- ALFONSO, F. (1886). *Monografia sul nocciuolo*, Palermo: Tip. dello Statuto.
- BEVILACQUA, P. (1996). *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia*, Roma: Donzelli.
- BRANDI, C. (1956). *Archeologia siciliana*. In «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 27-28, pp. 93-100.
- CARANDINI, A., RICCI A., DE VOS, M. (1982). *Filosofiana, la Villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. Palermo: Flaccovio.
- Viaggio in Sicilia. Il taccuino di Spencer Joshua Alwyne Compton* (2013). A cura di BONIFATI, O. Milano: Silvana Editoriale.
- CONSORZIO CIVITA (2001). *Piano integrato per la valorizzazione delle risorse turistiche, culturali e ambientali dell'area di Piazza Armerina e Pergusa mediante trasformazione in „strada parco“ dei collegamenti viari con Enna e Caltanissetta, Rapporto finale*.
- DATO G. (2002). *Piano Regolatore Generale della città di Piazza Armerina. Relazione*, Comune di Piazza Armerina.
- HOUËL, J.P.L. (1782-87). *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, Où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages*, Paris: de l'Imprimerie de Monsieur.
- MELI, G. (2011). *Proposta di Parco, Relazione*, Piazza Armerina: Parco Archeologico della Villa Romana del Casale e delle aree archeologiche di Piazza Armerina e dei Comuni limitrofi.
- MELI, G., CAMPEOL, G. (2012) *Piano di gestione della Villa romana del Casale*. Palermo: Regione Siciliana.
- NIGRELLI, F.C. (2005). *Piazza Armerina: la Villa, il territorio, la città*. In *Da Beirut a Noto. Patrimonio archeologico e pianificazione urbanistica*. A cura di DATO, G. Cannitello: Edizioni del Cenide.
- NIGRELLI, F.C. (2009). *La villa romana del Casale: il segno di una svolta*. In «Urbanistica Quaderni», 53, pp. 137-139.
- NIGRELLI, F.C. (2010). *Oltre la Villa de Casale: per una storia „operante“ del bacino del fiume Gela*. In NIGRELLI, F.C., VITALE, M.R., *Piazza Armerina, dalla Villa al Parco. studi e ricerche sulla Villa romana del Casale e sul fiume Gela*, Cannitello: Edizioni del Cenide.
- NIGRELLI, F.C., VITALE, M.R. (2014). *Dalla Villa al paesaggio. Il tema della protezione e della musealizzazione del sito archeologico di Piazza Armerina fra esigenze conservative, concezione del paesaggio e pianificazione del territorio*. In *La villa restaurata e i nuovi studi sull'edilizia residenziale tardo antica*. A cura di PENSABENE, P., SFAMENI C. Bari: Edipuglia.
- NIGRELLI, I. (1999). *Viaggiatori stranieri a Piazza Armerina e nella Sicilia interna dal XVI secolo all'Unità d'Italia*. Piazza Armerina: Università Popolare del Tempo Libero.
- PAPPALARDO, L. (1881). *Le recenti scoperte in contrada Casale presso Piazza Armerina*. Piazza Armerina: Tip. Pansini.
- PENSABENE, P. (2010). *Villa del Casale e il territorio di Piazza Armerina tra tardoantico e medioevo*. In *Piazza Armerina: Villa del Casale e la Sicilia tra tardoantico e medioevo*. A cura di PENSABENE, P. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- SAINT-NON, J-C. DE (1786), *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Vol. 4.
- SAIYVE, A. DE (1822). *Voyage en Sicile, fait en 1820 et 1821*. Paris: A. Bertrand.
- VIOLLET-LE-DUC, E.E. (1971). *Lettres d'Italie, 1836-1837, adressées à sa famille*. A cura di VIOLLET-LE-DUC, G. Paris: Laget.
- VITALE, M.R. (2010). *Un progetto „stratificato“. Pensieri e azioni per la tutela, il restauro e la protezione della villa romana del Casale di Piazza Armerina*. In NIGRELLI, F.C., VITALE, M.R., *Piazza Armerina, dalla Villa al Parco. studi e ricerche sulla Villa romana del Casale e sul fiume Gela*, Cannitello: Edizioni del Cenide, pp. 97-162.
- VITALE, M.R. (2013). *Trasparenza, leggerezza e paesaggio. La proposta di Gismondi per la copertura della Villa del Casale a Piazza Armerina e una riflessione amara sull'attualità*. In «Ananke», 68, pp. 18-26.

La formazione dei villaggi rurali in Libia (1933-1940). Aspetti architettonici e urbanistici dei centri urbani fra preesistenze classiche e orientamenti moderni
The formation of rural villages in Libya (1933-1940): architectural and planning aspects of urban centers, from classic pre-existence to modern guidelines

MARCO DE NAPOLI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The article analyzes the urban systems of the rural centers developed in Libya during the Italian occupation, exploring the relations of their architecture and geometric forms to the functions and political ideologies of historicist continuity and classicism, further emphasized by the presence of important archaeological sites such as Leptis Magna and Sabratha. Unlike the interventions in pre-existing cities, in which new planning served only to reorganize the existing urban system, a variety of solutions were applied in the “ex novo” rural towns along the coast of Cyrenaica and Tripolitania, in some cases influenced by the archaeological finds found on site. The period examined begins with the agrarian development of 1933-34, including the realization of the first four rural towns in Cyrenaica, and ends in 1940, the date of planning a last rural center, never executed because of Italy’s entrance in World War II.

Parole chiave

Libia, colonialismo, villaggi rurali, città ideali, razionalismo libico
 Libya, colonialism, rural villages, ideal cities, Libyan rationalism

Introduzione

Il presente saggio analizza gli impianti urbanistici dei centri rurali di fondazione costruiti in Libia durante l’occupazione italiana, mettendo in relazione le forme geometriche dell’impianto e dell’architettura con le funzioni e le ideologie politiche di continuità storicistica e classicità, avallate anche dalla presenza di siti archeologici di grande rilievo come Leptis Magna e Sabrata. Nei centri rurali, realizzati *ex novo* sulle coste della Cirenaica e Tripolitania, fu sperimentato, infatti, un variegato ventaglio di soluzioni a volte influenzate da preesistenze o da reperti archeologici trovati sul posto. Le date a cui si fa riferimento indicano l’inizio della valorizzazione agraria nel 1934, con la realizzazione dei primi quattro centri rurali in Cirenaica, e la sua fine nel 1940, data a cui risale il progetto per l’ultimo centro rurale mai eseguito a causa dell’entrata in guerra dell’Italia.

Una visione d’insieme di come poteva apparire il territorio libico in quel periodo a seguito degli interventi degli italiani venne data dall’architetto Florestano di Fausto (1890-1965) [Migliaccio 2005, 143-174] con il Padiglione della Libia, realizzato in occasione della Prima Mostra Triennale delle Terre d’Oltremare, inauguratasi a Napoli il 9 maggio 1940. L’edificio fu infatti concepito come paradigma dimostrativo del “villaggio di colonizzazione”, la cui tipologia era ormai già stata collaudata con più di un esempio nei territori conquistati africani [Gravagnuolo 2008, 19; Capano 2014, 1234]. Il Padiglione combinava un insieme

di volumi rivolti verso un ampio cortile in parte alberato a palmeto ed in parte occupato da un grande bacino d'acqua, per dare nell'insieme l'illusione di un'oasi in terra straniera (Fig. 1).



Fig. 1: Veduta generale del Padiglione della Libia. (Palma 1999, 174).

All'interno delle sue sale, una serie di vedute aeree, fra cui quella del villaggio *Fiorita*, eseguito per i contadini libici nel 1939 dall'Ufficio OO. PP., vennero poste a testimoniare le ultime opere eseguite dagli italiani in quei luoghi lontani. Sebbene oggi rimangano pochi resti originari di questo edificio, è interessante considerare il fatto che esso mirava non tanto e non solo a rappresentare il senso e la suggestione di uno scenario architettonico d'oltreoceano accattivante e suggestivo, quanto l'idea di un originale indirizzo architettonico raggiunto e consolidato nel territorio libico a seguito della realizzazione di nuovi edifici pubblici, alberghi e centri rurali sparsi nelle principali città, nel territorio e lungo la sua costa. I principi generali di questa nuova architettura coloniale, caratterizzata dal biancore delle superfici, dall'articolazione altimetrica dei volumi e dalla presenza di lunghi e modulari porticati, sono particolarmente evidenti nei villaggi di nuova formazione e trovano riscontro nei principi elencati nel *Manifesto dell'Architettura Coloniale* redatto nel 1936 da Giovanni Pellegrini [Pellegrini 1936, 349-350] in risposta ai dubbi formulati da Melis e Piccinato su come si dovesse costruire in colonia [Melis 1935, 264; Piccinato 1936, 7-10]. Nel *Manifesto* infatti veniva evidenziato che, per risolvere problemi pratici di difesa contro i fattori climatici del luogo, occorre:

a) per la città: strade protette da portici e vegetazione (...). b) Per la casa: cortili interni con logge vetrate, tendaggi, giardini pensili (...). Valori estetici conseguenti dall'impiego di questi mezzi: a) per la città: modellato plastico, cubista, non metallico effetto di masse e policromia. b) per la casa:

esaltazione del portale, occultamento dell'interno della casa, senso di austerità della vita familiare, terrazze loggiate in facciata e sopra alla copertura come doppio tetto [D'Amia 2011, 125-135].

Da questo assunto derivavano, in maniera più evidente e calzante, alcuni aspetti che accomunano tutti gli insediamenti rurali di nuova fondazione, realizzati, a partire dal 1933 nel territorio della Cirenaica e poi della Tripolitania, da Florestano Di Fausto, Giovanni Pellegrini e Umberto Di Segni, secondo orientamenti di una certa qualità "razionalista e antiretorica" [Ciucci 1993, 109-116; Massaretti 2004, 497-524]. Tali interventi, pur non avendo particolari connessioni, ritrovano eguale rispondenza nelle vicine colonie italiane d'Egitto con il rivoluzionario intervento di Clemente Busiri Vici per le nuove scuole di Chatby (1933) ad Alessandria d'Egitto [Iolita 1990, 106-113; Ciranna 1990, 114-119], o nell'ambito del Dodecanneso con l'opera di Bernabiti e Lombardi [Gresleri, Massaretti 2008, 305-306]. Anche secondo Carlo Enrico Rava, attivo in colonia dall'epoca della sua partecipazione al Gruppo 7, nel teorizzare per l'architettura coloniale una funzione ideologica di continuità costruttiva con la tradizione mediterranea e l'antica Roma, in diverse occasioni (1931, 1935, 1938) affermava che:

Per ciò che riguarda i nostri possedimenti dell'Africa mediterranea sarà utile rammentare che quell'architettura locale delle nostre colonie libiche (...) offre, per razionalità di planimetria, attualissima semplicità di forme nell'aspetto esteriore, assoluta aderenza alle necessità di clima, perfetta armonia con la natura, i più felici spunti per ricavarne un'esemplare architettura moderna. [Rava 1938, 1295]

L'accento posto sul rurale, e dunque sull'architettura minore, che costituisce la più grande rottura con Ottavio Cabiati e Alberto Alpago Novello [Cabiati 1936, 9, 344; Alpago Novello 1936, 394], agisce, soprattutto nelle realizzazioni di Pellegrini e Di Segni, in senso anti-monumentale allineandosi invece con la tendenza a valorizzare l'estetica della funzionalità rilanciata da Giuseppe Pagano nella VI Triennale di Milano (1936) attraverso la disamina delle svariate architetture rurali autoctone, presenti in tutte le coste del mar Mediterraneo.

1. Genesi storico-politica

Il programma politico di bonifica e di incremento demografico della Libia, già colonia italiana dal 1911, fu intrapreso a partire dal 1927. Mussolini, che ormai perseguiva il mito delle nuove terre coloniali, al fine di dare lavoro a tutti gli italiani e di evitare loro l'espatrio nelle Americhe, aveva intrapreso con De Bono un sistematico piano quinquennale, che avrebbe dovuto insediare 53.000 coloni in Tripolitania secondo un sistema misto fra cedimenti sia a grandi proprietari che a contadini. Questo ottimistico obiettivo non portò però a grandi risultati se, allo scadere del quinto anno, solo 7000 nuovi coloni erano giunti in Libia [Bruno Guerri 1998, 327; Cresti 2011, 106]. Nel 1933 la colonizzazione demografica nei terreni facenti capo amministrativamente a Tripoli si poteva considerare avviata, mentre in Cirenaica ferveva ancora una notevole attività di esproprio di terreni ai senussi, per la costituzione di un vasto patrimonio demaniale [Cresti 2011, 106].

Nel 1934 l'Ente per la Colonizzazione della Libia (ECL), insieme all'Istituto Nazionale per la Previdenza Sociale (INPS), favorì la formazione della piccola proprietà coltivatrice autonoma mediante l'immissione, nei terreni demaniali, di coloni nullatenenti al fine di trasformarli in breve tempo in autonomi proprietari terrieri.

Il piano di intervento adottato fu quello dei “comprensori agricoli”, costituiti su terreni nei quali vennero predisposte tutta una serie di infrastrutture necessarie per la loro coltivazione (strade, illuminazione, pozzi e acquedotti) e, in generale, per la vita delle famiglie che vi risiedevano [Cresti 1990, 25-32].

I lavori di bonifica e di appoderamento furono attivati inizialmente nelle zone di Cirene, di Barce e di Tecniz. Nella prima zona e nei pressi del Gabel Akhdar (la “Montagna Verde”), a partire dal 1933, l’Ente fondò, con il coordinamento progettuale di Mario Romano e Alfredo Longarini [Capresi 2009, 57-67], i nuovi villaggi rurali di *Beda Littoria* (già *Zavia el Beda*, 1933) e *Luigi di Savoia* (Labrack, 1933); al 1934 risalgono invece quelli di *Primavera* (noto successivamente col nome *Luigi Razza*, poi *Ain Messa*) e *Giovanni Berta* (El Gubba). Secondo quanto riporta Gian Paolo Callegari, *Beda Littoria* si sviluppò su di un suolo già famoso agli arabi per la presenza di una tomba di un santone – forse un marabutto – meta di numerosi pellegrinaggi durante il periodo del ramadan, mentre il villaggio *Berta* fu edificato in una zona già abitata da un nucleo di arabi e nei pressi di una fonte che le cabile ritenevano sacra e benefica alle fecondità delle agnelle [Callegari 1941, 68].

A partire dal 1934, il nuovo governatore della Libia, Italo Balbo, decise di fondare altri villaggi lungo la costa libica, a seguito della fortunata scoperta di disponibilità di acqua nel sottosuolo, individuata a volte *raggiungendo la profondità di 417 metri* di roccia [Basilici 1938, 756; Laurenti 1938, 917-940; Dorato 1943, 51-58] e della definitiva fine del ribellismo delle genti nomadi arabe.

Nell’aprile 1934 il governo della Tripolitania approvava un progetto di “casa colonica tipo” realizzato da Florestano Di Fausto, al quale veniva successivamente assegnato lo studio di altri progetti per le costruzioni rurali, predisponendo vari tipi di soluzione, basati sull’adozione della casa a corte a cellule accostate [Gresleri 1993¹, 309].

Balbo riuscì ad unire la Tripolitania e la Cirenaica suddividendo il territorio libico nei quattro commissariati provinciali di Tripoli, Misurata, Bengasi e Derna, connessi fisicamente dalla costruzione della “Litoranea libica” (1934-1937) – 1882 km di strada che collegava la Tunisia con l’Egitto [Balbo 1937, 5-13; Del Boca 2010, 245] – poi nominata “Balbia”, in onore del governatore morto tragicamente nel 1940. Tutti i centri rurali di nuova fondazione nacquero proprio grazie alla presenza di questa arteria, che costituì l’unica possibilità di comunicazione fra loro. La politica agraria di Balbo puntò sul potenziamento della colonizzazione demografica, nel tentativo di arginare le conseguenze della crisi successiva alla grande depressione del 1929, che si traduceva in un aggravamento del fenomeno della disoccupazione, soprattutto rurale, nel paese [Palma 1999, 134]. Con l’avvio di tale programma, che prevedeva di trasferire in cinque anni 100.000 italiani sulla “Quarta sponda”, scaglionati in gruppi di 20.000 ogni anno [Balbo 1938, 4-5], il territorio costiero venne completamente trasformato e antropizzato dalle numerose famiglie di coloni provenienti da varie regioni d’Italia (Veneto, Friuli, Emilia Romagna, Puglia e Sicilia). L’ECL e l’INPS si occupavano delle concessioni terriere e costruzioni usufruendo dei fondi dell’ “Assicurazione contro la disoccupazione”. Il primo ente completò i quattro villaggi rurali in Cirenaica e, nel 1938, iniziò ad avviare la costruzione del quinto villaggio, *Umberto Maddalena* (Florestano Di Fausto) nella piana di Barce. In Tripolitania ne realizzò quattro: il *Crispi* (Di Segni-Pellegrini) e il *Mario Gioda* (Pellegrini) a sud di Misurata [Marconi 1939, 711-726]; l’*Arturo Breviglieri* (Di Segni), lungo la strada Tarhuna - Cussabat; e l’*Oliveti* (Di Fausto) nella pianura della Gefara, alle porte di Tripoli.

L'INPS invece agirà all'inizio solo in Tripolitania, realizzando nella regione di Bir Terrina, (a 30 km sud-ovest da Tripoli), il villaggio *Bianchi* (1938, Di Segni). Nel novembre del 1938 sbarcarono a Tripoli i primi 20.000 coloni, cui ne seguirono 11.000 circa nel novembre del 1939. Il terzo trasferimento, pianificato per il novembre del 1940, venne interrotto allo stadio di progetto per l'entrata in guerra dell'Italia. Il programma ebbe vasta eco propagandistica attraverso la stampa e la diffusione di filmati Luce dove venivano testimoniate numerose cerimonie, consegne di chiavi e/o documenti di proprietà [Massaretti 1992, 80-87; Massaretti 2008, 52-65].

Nella Libia occidentale, ai villaggi della prima migrazione si aggiunsero, per la migrazione del 1939, le borgate *Micca* (Alfredo Longarini), *Tazzoli* (Di Segni e Pellegrini), *Corradini*, *Marconi* e *Giordani* (Pellegrini) e il centro *Garibaldi* (Longarini).

In Cirenaica i centri rurali *Baracca* (Pellegrini), *Oberdan*, *D'Annunzio* e *Battisti* (Di Fausto) per la migrazione del 1938 [Rassegna di architettura 1938, 357-363]; *Mameli* (Di Fausto) e la borgata *Filzi* (Longarini) per quella del 1939. La borgata dedicata a *Sauro* (Longarini), così come *Borgo Torelli* (Di Fausto) per la terza migrazione di massa, restarono allo stadio di progetto.

Per i contadini libici invece vennero realizzati in Tripolitania i centri *Balbo* (Longarini) e *Naima-Deliziosa* (ufficio OO. PP.); in Cirenaica: *Gedida-Nuova* (ufficio OO. PP.), *Nahida-Risorta*, *Verde-Chadra* (entrambe Longarini), *Zahra-Fiorita* (ufficio OO. PP.) e *el-Fager-Alba* (Di Fausto). Il centro rurale mussulmano Vittoriosa-Mansura (Longarini), previsto nei pressi di Apollonia, non fu mai realizzato. I poderi da coltivare intorno ai villaggi furono organizzati su di una estensione media dai 20 ai 50 ettari, piantati ad orzo, foraggio e coltura di rinnovo con un 30% di superficie a mandorleto e uliveto.

2. Aspetti tipologici

La tipologia di tutti questi interventi è caratterizzata dall'adozione dello schema urbanistico della tradizione rurale metropolitana impostata su alcuni elementi base che si ripetevano, quali: la piazza, la chiesa, la sede comunale, la fontana e i luoghi di ritrovo. Questo articolato schema insediativo era costituito sul modello gerarchico già applicato in Italia nei piani di "bonifica integrale" dell'Agro Pontino, delle terre in Sardegna e in quelle della provincia ferrarese orientale. La scelta dei criteri di disegno e costruzione delle case di fattoria e degli annessi rurali si basò essenzialmente su tipi di costruzione in accordo con il bagaglio economico e culturale del posto, pur non rinunciando a certi criteri nostrani, che riguardavano sia l'ambito della costruzione sia l'aspetto estetico e igienico delle opere stesse [Bartozzi 1936, 51]. Gli ingegneri e gli architetti coinvolti nella colonizzazione intervennero su un territorio considerato allora vergine e privo di segni stabili di antropizzazione. Questa assoluta mancanza di vincoli progettuali costituì la base per una totale libertà creativa che costituì uno dei punti di forza e di originalità degli interventi in Libia [Capresi 2009², 1].

Tutti gli schemi dei villaggi furono comunque trattati secondo forme moderne, intese, senza particolari conflitti, quali "semplificazione dell'antico", pertanto utilizzabili fuori ogni schema convenzionale, pur all'interno di programmi ufficiali. L'estrema semplicità e funzionalità di linee erano dovute però anche alla necessità di costruire in tempi brevi e a bassi costi di trasporto e messa in opera (anche se in vero non lo furono affatto); il gusto di Balbo in tal caso fu determinante. Egli infatti controllò personalmente tutti i progetti, confermando il più delle volte la sua particolare avversione allo stile imperiale ed aulico di

MARCO DE NAPOLI

un Brasini o di un Piacentini. Le commesse, filtrate dall'Ente di colonizzazione della Libia e dagli uffici tecnici dell'INPS, giungevano spesso agli architetti dallo stesso Governatore, entusiasta dei tecnici e degli artisti da lui personalmente scelti [Gresleri 1993², 41; Bruno Guerri 1998, 329].

Il centro abitato, individuato dall'addensarsi attorno ad una piazza dei principali edifici pubblici, si pose come fulcro visivo di un entroterra assai vasto e scarsamente abitato. Il villaggio *Bianchi*, in particolare, costruito nel 1934 su disegno di Umberto Di Segni, allora alla direzione dell'Ufficio OO. P.P., si presta ad essere studiato quale prototipo delle realizzazioni successive (Fig. 2).

La sua architettura si palesa nell'originalità dell'impianto tipologico organico che tende a non prefigurare uno spazio concluso ma a creare le coordinate architettoniche di un "luogo in divenire" entro il quale sono singolarmente accolte anche presistenze estranee alla logica di tali insediamenti: il grande albero, il reperto archeologico, la tomba del Marabutto ecc. [Gresleri 1993¹, 304].

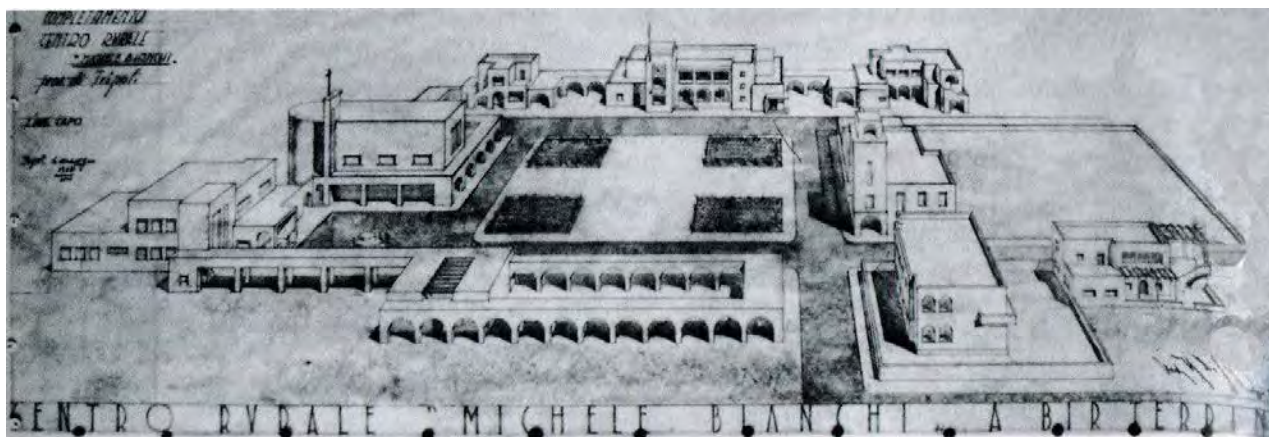


Fig. 2: Centro Rurale Michele Bianchi, veduta prospettica. Progetto di Umberto Di Segni, 1895-58 (Capresi 2009¹, 148).

La scoperta di rovine e resti dell'età classica nel territorio libico fu frequentemente utilizzato a scopo di propaganda per asserire la storica "romanità" della colonia e supportare politicamente la seconda conquista del territorio, considerata quasi come una naturale occupazione delle regioni già "vivificate" dai romani. Acquistano dunque un significato politico, oltre che un valore culturale e storico, i lavori di scavo e di restauro intrapresi a partire dal 1934 a Leptis Magna sulla basilica Severiana e l'arco di Settimio Severo e allo scavo e alla ricostruzione del teatro romano a Sabratha, dall'archeologo Giacomo Guidi che, nel 1928, sostituì Bartoccini alla direzione della Soprintendenza dei Monumenti e Scavi della Tripolitania [Sangiovanni 1993, 93].

Il porre insieme l'antica colonizzazione romana con quella di epoca fascista fu una frequente caratteristica della propaganda che interessò anche l'opera di bonifica agraria, che trova un praticabile supporto in certe particolari immagini pubblicate in diverse riviste dell'epoca: ad esempio il bue maremmano fotografato di fronte alle rovine dell'arco romano a Saf Saf contro il panorama della steppa libica [Cresti 1990, 37].

A tal riguardo, è particolarmente interessante l'impianto urbanistico del villaggio *Breveglieri* disegnato da Di Segni. Il comprensorio era situato sull'altipiano tripolitano nei pressi di

Tarhuna, lungo la strada che da Tripoli porta a Cussabat, dove furono individuati i resti di un antico mulino romano. Il mulino divenne ragione di progettazione e punto focale della soluzione urbanistica del nuovo villaggio. La forma planimetrica del centro si apriva infatti ad "U" sul trapezio dei resti archeologici, mentre la chiesa era posta in asse con le rovine e intorno ad essa si sviluppavano, a destra, l'edificio per uffici e la casa del Fascio, mentre sul lato opposto, la scuola [Capresi 2009¹, 166-171] (Fig. 3). Già dai primi interventi, la principale necessità della colonizzazione fu quella di offrire alle nuove famiglie una struttura urbana che potesse assicurare un appiglio identitario (visivo e psicologico) rispetto allo sconosciuto territorio [Capresi 2009¹, 81]. In tutti i centri rurali la piazza divenne il punto focale del disegno urbano, così come lo era stato il *foro* per le città di fondazione romane. A differenza di queste ultime però, i centri rurali risultavano essere non segnati da un reticolo stradale omogeneo a scacchiera, ma secondo un andamento longitudinale e monodirezionale, orientato verso il centro religioso, che in ogni caso tendeva a ricoprire la stessa funzione del *Capitolium* o del tempio, per posizione e risalto visivo. A questo schema rigido e monodirezionale faceva eccezione solo il villaggio rurale *Giordani*, dove la forma della piazza è trapezoidale e l'edificio religioso è posto sul lato obliquo del suo perimetro (Fig. 4).

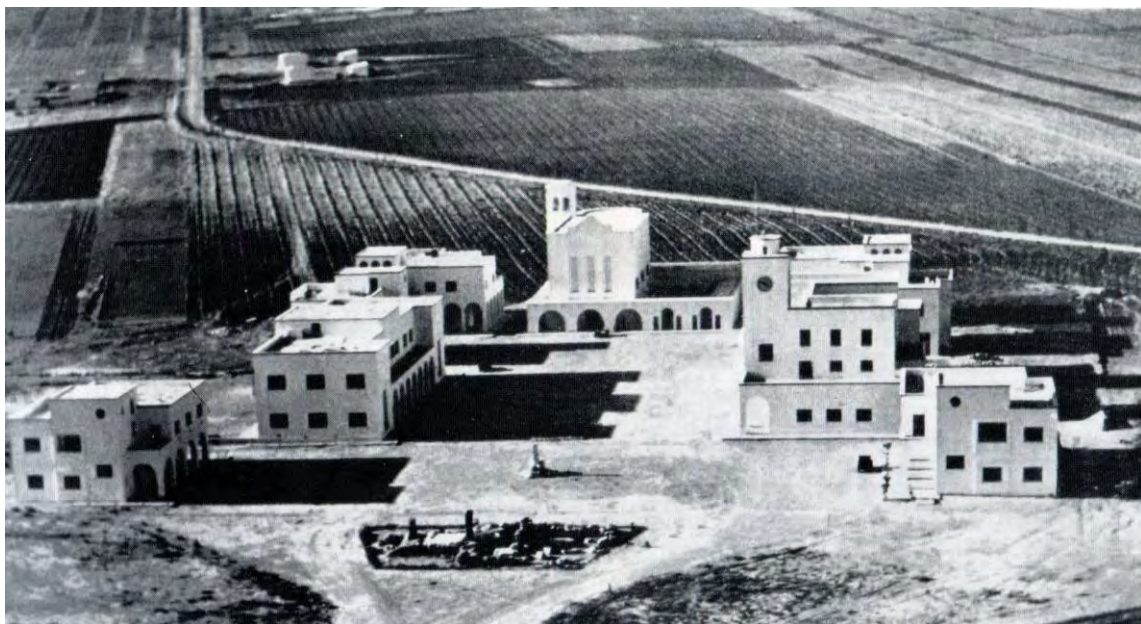


Fig. 3: Villaggio Breveglieri, veduta aerea del centro abitato e delle rovine archeologiche (Cresti 1990, 29).

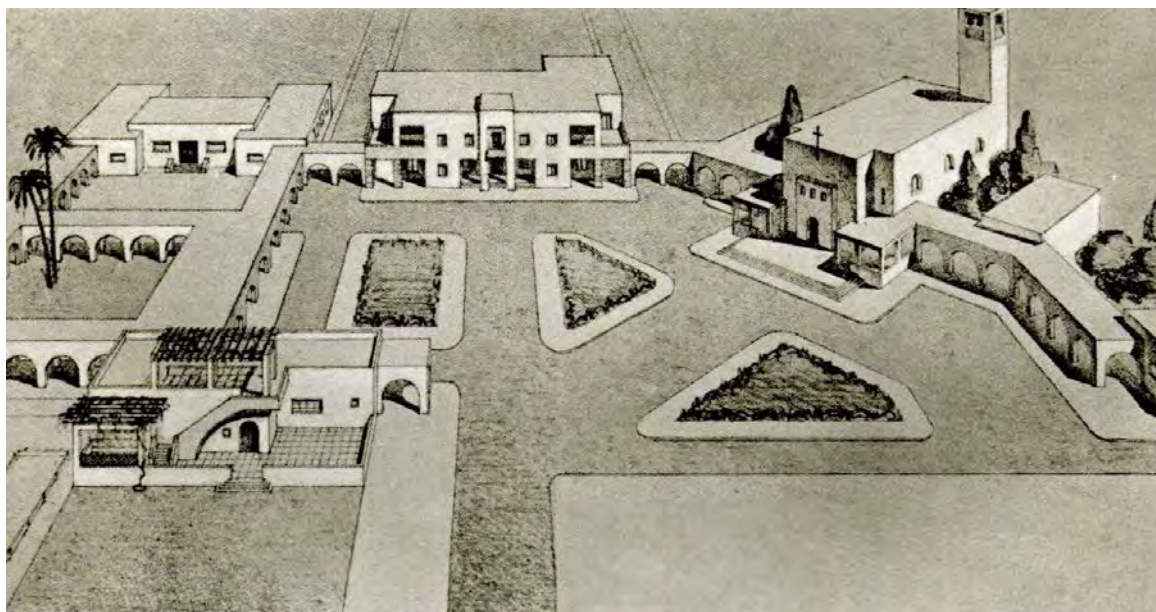


Fig. 4: Villaggio Giordani, veduta prospettica. Disegno di Umberto Di Segni, 1892-1958 (*Annali dell'Africa Italiana* 1938, tavola fuori testo).

In generale, le strutture che ospitavano le principali funzioni direzionali erano tutte rivolte verso l'interno e orientate verso la chiesa, così che questo sistema centralizzato urbano negava ogni possibile espansione successiva, e dunque poteva definirsi *chiuso*. Questo schema urbano, unito alle gerarchie degli edifici e alla presenza di porticati che cingono lo spazio circostante, sembra ben adeguarsi a quello definito nelle raffigurazioni rinascimentali delle *città ideali*, oggi conservate nei musei di Urbino, Baltimora e Berlino. In queste rappresentazioni infatti, così come nei centri rurali, appare chiaro l'intento celebrativo ideologico del *buon governo*, capace con il suo ordine prestabilito ad assicurare prosperità economica anche al territorio circostante. I pozzi per l'estrazione dell'acqua, così come le fontane, sono posti, tanto nelle raffigurazioni rinascimentali quanto nei villaggi libici, in posizione perfettamente simmetrica e centrale rispetto alla piazza stessa. Anche le fotografie d'epoca, scattate quasi sempre con la stessa angolazione prospettica e dall'alto e prive di qualsiasi presenza umana, sembrano ribadire la solitaria perfezione delle città in cui è ben impressa la purezza e l'ordine della sola architettura. Nei centri, inoltre, i vuoti delle ombre delle bucatore e i profili delle sue case assumono ruolo determinante per la definizione degli stessi volumi che, sotto il sole, a distanza, sembravano «un biancheggiare di dadi giustamente distanziati l'uno dall'altro» o «file di pietre messe così per gioco dai ragazzi» [Callegari 1941, 35, 69]. Queste particolari visioni, avallate anche dalla propaganda, sono state tra l'altro bene impresse anche in una pittura aereo-futurista di Renato Di Bosso, realizzata in occasione dello sbarco dei 20.000 nel 1938 (Fig. 5).



Fig. 5: Renato Di Bosso, *In volo sul Villaggio coloniale Mario Bianchi*, olio su tavola, 1938 (Collezione Wolfson, Fondazione Regionale per la cultura e lo spettacolo, Genova).

Restando in tema di pittura si deve dire che, lo scenario di candido estraniamento e di desolazione urbana, unito al ripetersi di spazi vuoti circondati da lunghi porticati arcuati, hanno più volte lasciato intendere ad un ideale legame con la pittura metafisica dechiricana. In realtà, nell'ambito dei centri rurali si dovrebbe parlare, come ricorda anche Cesare de Seta e Fabrizio Carli, di suggestione e di Koinè metafisica e non di architettura metafisica [de Seta 1998, 70-75; Carli 2002, 31-36; Quilici 2002, 197-203]. L'uso modulare dell'arco acquista infatti significato differente in base ai due diversi ambiti: se infatti De Chirico se ne serve per esprimere l'esigenza di un ritorno all'ordine e al classico, inteso in



Fig. 6: G. de Chirico, *I piaceri del poeta*, 1911. Basel (Collezione privata).

Fig. 7: Villaggio Olivetti, foto Luce 1938, Milano, archivio storico T.C.I.

un ambito culturale ed artistico a lui contemporaneo dopo la breve parentesi futurista (Fig. 6), nei centri rurali invece, così come nelle città pontine e in alcune opere dell'E42 a Roma, l'arco acquista un significato politico di continuità temporale con l'impero di Roma, e dunque manifesto di una nuova architettura che si rifà alla tradizione costruttiva di un lontano passato (Fig. 7).

Conclusioni

Tale assunto lascia dei dubbi se definire "razionale" l'architettura coloniale italiana costruita in Libia. Certo, non è possibile intenderla come espressione fedele di quelle tendenze razionaliste affermatesi in Europa in quel periodo. Quello che viene costruito in colonia a partire dalla metà degli anni Trenta rappresenta piuttosto una sintesi dei contenuti contraddittori esportati dalla madrepatria, una eco formale di ciò che il Razionalismo stava producendo oltrelpe e un adattamento di forme e materiali imposto dalle diverse condizioni ambientali. La fusione fra queste necessità pratiche e correnti artistiche dà vita ad uno stile tutto originale, che è stato definito da Vittoria Capresi "*Razionalismo libico*" [Capresi 2012, 287-295], ovvero uno stile che risponde in modo funzionale alle necessità climatiche ed economiche del posto, che mira a creare uno spazio definito e conosciuto per i suoi abitanti italiani e, in ambito formale, a superare il dibattito sul pro o il contro il classicismo italico, per aprire una parentesi di autenticità nell'architettura dell'Italia d'oltremare.

Bibliografia

- ALPAGO NOVELLO A. (1936). *Eco al Manifesto dell'architettura coloniale*, in «Rassegna di architettura», n. 10-11, ottobre-novembre. Milano: Istituto grafico Bertieri.
- BALBO I. (1937). *La litoranea libica*, in «Nuova Antologia», marzo-aprile, Roma.
- BALBO I. (1938). *Il nuovo piano di colonizzazione demografica della Libia*. In «Libia», Tripoli.
- BARTOLOZZI E. (1936). *Nuove costruzioni rurali in Libia*, Studi e monografie n. 4 bis. Roma: Istituto Nazionale di Economia Agraria.
- BASILICI C. (1938). *Il nuovo ciclo della colonizzazione in Libia. L'armata del lavoro*, in «Annali dell'Africa Italiana», dicembre, Anno I, n. 3-4. Milano: Mondadori.
- BRUNO GUERRI G. (1998). *Italo Balbo*. Milano: Mondadori.
- CABIATI O. (1936). *Orientamenti della moderna architettura italiana in Libia*, in «Rassegna di architettura», n. 9, settembre. Milano: Istituto grafico Bertieri.
- CALLEGARI G. P. (1941). *I villaggi libici*. Torino: edizione Arione.
- CAPANO F. (2014). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*, in *Storia dell'Ingegneria - History of Engineering*, Atti del 5° Convegno Nazionale - Proceedings of the International Conference, (Napoli, 19-20 maggio 2014), a cura di D'AGOSTINO S., FABRICATORE G., Napoli: Cuzzolin, 1225-1237.
- CAPRESI V. (2009)¹. *L'utopia costruita. I centri rurali di fondazione in Libia (1934-1940)*. Bologna: Bononia.
- CAPRESI V. (2009)². *I centri rurali libici di fondazione – architettura e urbanistica (1934-1940)* in *Politiche per la città ed antropizzazione tra fascismi e democrazie*, a cura di BETTINI V., ERNESTI G., MITTNER D., PATASSINI D., Atti del Convegno, 30-31 ottobre 2009. Venezia: IUAV.
- CAPRESI V. (2012). *Il "Razionalismo libico". L'architettura risponde alla necessità di essere "Coloniale", "Italiana", "Moderna", "Fascista" e "Monumentale"*, in CANALI F., GALATI V. C., *Firenze, modernizzazione e italianità. Problemi dell'"Arte italiana" tra Italia e Oltremare (1911-1961): dall'epica imperiale alle mostre di F. L. Wright e del Made in Italy*, Bollettino della Società di Studi Fiorentini n. 21, Firenze: Emmebi edizioni.
- CARLI C. F. (2002). *La Koinè metafisica. Novecentismo, Razionalismo, Futurismo nelle città nuove pontine in Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, a cura di BESANA R., CARLI C. F., DEVOTI L., PRISCO L., Milano: Touring Club Italiano.

- CIRANNA S. (1990). *Italian architecture in Egypt in the thirties. The works of Clemente Busiri Vici*, in *Amate Sponde... Presence of Italy in the Architecture of the Islamic Mediterranean*. A cura di PETRUCCIOLI A., Roma: Carucci editore.
- CIUCCI G. (1993). *Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in GRESLERI G., MASSARETTI P. G., ZAGNONI S., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia: Marsilio.
- CRESTI F. (1990). *New towns in the agrarian colonization of Libia (1922-1940)*, in *Amate Sponde... Presence of Italy in the Architecture of the Islamic Mediterranean*. A cura di PETRUCCIOLI A., Roma: Carucci editore.
- CRESTI F. (1996). *Oasi di Italianità. La Libia della colonizzazione agraria tra fascismo, guerra e indipendenza (1935-1956)*. Torino: S.E.I.
- CRESTI F. (2011). *Non desiderare la terra d'altri. La colonizzazione italiana in Libia*, Roma: Carocci.
- CULOTTA P., GLESLERI GI., GLESLERI G. (2007). *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*. Bologna: Compositori.
- D'AMIA G. (2011). *L'urbanistica coloniale di Giovanni Pellegrini e la pianificazione dei villaggi libici*, in «Territorio», n. 57, giugno. Milano: Rivista del Dipartimento di Architettura e Pianificazione del Politecnico di Milano.
- de SETA C. (1998). *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*. Napoli: Electa Napoli.
- DEL BOCA A. (2010). *Gli italiani in Libia. Dal Fascismo a Gheddafi*, vol. II, Milano: Mondadori.
- DORATO M. (1943). *Colonizzazione demografica in Libia*, in «Africa Italiana», febbraio. Roma: Pubblicazione mensile dell'Istituto fascista dell'Africa Italiana.
- GRAVAGNUOLO B. (2008). *Florestano Di Fausto's Libyan Pavilion as a model of Italian architecture overseas*, in *The presence of italian architects in Mediterranean Countries*, proceedings of the first International conference, Alexandria, 15-16 novembre 2007. Firenze: Maschietto editore.
- GRESLERI G. (1993)¹. *La «Libia felix» e i contadini di Balbo*, in GRESLERI G., MASSARETTI P. G., ZAGNONI S., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia: Marsilio.
- GLESLERI G. (1993)². *L'architettura dell'Italia d'oltremare: realtà, finzione, immaginario*, in GRESLERI G., MASSARETTI P. G., ZAGNONI S., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia: Marsilio.
- GRESLERI G., MASSARETTI P. G. (2008). *Architettura italiana d'Oltremare. Atlante iconografico*. Bologna: Bononia.
- IOLITA O. (1990). *Building plans in Cairo and Alexandria by Clemente Busiri Vici*, in *Amate Sponde... Presence of Italy in the Architecture of the Islamic Mediterranean*. A cura di PETRUCCIOLI A., Roma: Carucci editore.
- LANARI V. (1997). *Chiesa coloni e Islam. Religione e politica nella Libia italiana*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- LAURENTI S. (1938). *Le acque artesiane in Libia*, in «Annali dell'Africa Italiana», dicembre, Anno I, n. 3-4. Milano: Mondadori.
- LUCARELLI F. (2005). *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli: Electa Napoli.
- MARCONI P. (1939). *L'architettura nella colonizzazione della Libia, opere dell'architetto Giovanni Pellegrini*, in «Architettura» Dicembre. Milano-Roma: Garzanti.
- MASSARETTI P. G. (1992). *Colonialismi in copertina*, in GRESLERI G. (1992). *Architettura nelle colonie italiane in Africa*, «Rassegna» n. 51/3, anno XIV. Bologna: CIPIA.
- MASSARETTI P. G. (2004). *I confini invisibili. Arcaicità ed innovatività dei processi di "territorializzazione" nella rete dei villaggi di fondazione fascisti in Libia e in AOI (1932-1942)*, in VARNI A., *I confini perduti. Le cinta murarie cittadine europee tra storia e conservazione*, Atti del Convegno tenutosi a Bologna, dicembre 2002. Bologna: Compositori.
- MASSARETTI P. G. (2008). *The spectacle of the „Twenty Thousand“. The tragic epic of Italian colonialism in the demographic colonization villages of Libya*, in *The presence of italian architects in Mediterranean Countries*, proceedings of the first International conference, Alexandria, 15-16 novembre 2007. Firenze: Maschietto editore.
- MELIS A. (1935). *Architettura coloniale*, in «L'Architettura Italiana» (1935), Periodico mensile di architettura tecnica, agosto, anno XXX. Torino: S. Lattes & C. Editori.
- MICLIACCIO M. C. (2005). *Di Fausto, Florestano*, in GODOLI E., GIACOMELLI M., *Architetti e Ingegneri Italiani dal Levante al Magreb 1848-1945*, Firenze: Maschietto Editore.
- PALMA S. (1999). *L'Italia coloniale*, Roma: Editori riuniti.

MARCO DE NAPOLI

- PELLEGRINI G. (1936). *Manifesto dell'Architettura Coloniale*, in «Rassegna di architettura», n. 10-11, ottobre-novembre. Milano: Istituto grafico Bertieri.
- PENNACCHI A. (2010). *Fascio e martello: Viaggio per le città del Duce*, Roma-Bari: Laterza.
- PICCINATO L. (1936). *Un problema per l'Italia d'oggi, costruire in colonia*, in «Domus», n. 105, settembre. Milano: Editoriale Domus.
- «Rassegna di architettura» (1938). n. 9, settembre. Milano: Istituto grafico Bertieri.
- QUILICI V. (2002). *La colonizzazione libica. Koinè mediterranea o contaminazione dei linguaggi?*, in *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, a cura di BESANA R., CARLI C. F., DEVOTI L., PRISCO L., Milano: Touring Club Italiano.
- RAVA, C. E. (1935). *Nove anni di architettura vissuta 1926-1935*. Roma.
- RAVA C. E. (1938). *Architettura coloniale*, in «Annali dell'Africa Italiana», dicembre, Anno I, n. 3-4. Milano: Mondadori.
- ROCHAT G. (1973). *Il colonialismo italiano*. Torino: Loescher editore.
- SANGIOVANNI, *Roma nel deserto: ricerca archeologica in Libia*, in GRESLERI G., MASSARETTI P. G., ZAGNONI S., *Architettura italiana d'oltremare 1870-1940*, Venezia: Marsilio.
- SEGRÈ. C. (1978). *L'Italia in Libia. Dall'età giolittiana a Gheddafi*, Milano: Feltrinelli.
- SEGRÈ. C. (1998). *Italo Balbo*, Bologna: Il Mulino.

Una storia nascosta: il paesaggio di lasos

A hidden history: the landscape of lasos

LUCIA CIANCIULLI, PAOLA ORLANDO, RAFFAELLA PIEROBON BENOIT

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

lasos, founded by Greek colonists in the Gulf of Mandalya (Turkey), was considered atypical compared to the model of the classical polis: in the opinion of the travelers and authors who voyaged here beginning in the 18th century, it was seen as a wild and unproductive area. Surveys conducted between 1988 and 2011 have identified over 500 monuments throughout the territory, from the 6th century BC to contemporary. Among these are the so-called Lelegian structures, intended for habitation, defense and territorial control, which are very far from classical Greek models, with their apsidal plan and pseudo-vault roofs. It is therefore possible that the very absence of Classicism has made these structures "invisible" to travelers, conditioned by different concepts of the ancient landscape. The fact that the buildings are still in use shows their deep integration in the settlement spaces and life of the modern inhabitants.

Parole chiave

lasos, territorio, viaggiatori, paesaggio, modelli storiografici
lasos, territory, travelers, landscape, historiographic models

Introduzione

Nella storia dei contatti e delle relazioni tra Europa e Turchia, mai interrottisi durevolmente, un posto a sé occupa l'attenzione riservata alle antichità, che ne costituiscono patrimonio inestimabile, da parte di quei singolari personaggi come Ciriaco de' Pizziccolli, che hanno variamente percorso il paese descrivendo monumenti, eseguendone schizzi, copiando iscrizioni. Interesse antiquario cui si affiancherà, a partire dal XVII secolo, la volontà di riscoprire e ripercorrere gli itinerari biblici e cristiani, che non trascurava le antichità altre incontrate lungo questi percorsi. Le testimonianze di queste esplorazioni, compiute per lo più da mercanti, diplomatici, militari, spesso riprodotte e divulgate, costituiscono uno strumento prezioso d'indagine per la storia del periodo e per lo stato dei luoghi e dei monumenti antichi. È solo nel XVIII secolo che si può cominciare a parlare di spedizioni archeologiche, il cui fine principale, accanto a quello della conoscenza, in particolare tesa all'identificazione delle città classiche, e sempre accompagnata dalla pratica della ricca e dettagliata documentazione grafica e descrittiva di monumenti, diventa quello dell'acquisizione di opere per i costituendi grandi musei europei ad opera di studiosi ed eruditi, definiti in letteratura «gentlemen antiquities hunters» [Challis 2008, 4] che, ora, si recano esclusivamente a questo scopo nel Paese, privilegiando le aree costiere.

Le città greche qui presenti diventano oggetto di ricerche puntuali e di scavi nel secolo successivo, ormai contrassegnato dalla pratica professionale e scientifica, che vede come protagonisti storici e filologi, architetti e archeologi/storici dell'arte. Ignorata dai primi

viaggiatori lasos viene citata e descritta a partire dal XVII secolo e la conoscenza del sito avverrà secondo le fasi e gli obiettivi su descritti.

1. lasos e il suo territorio

1.a La storia

lasos, collocata in fondo ad un profondo golfo, oggi noto come Golfo di Mandalya, sulla costa egea meridionale della Turchia, nell'antica Caria, tra le più celebri Mileto a Nord ed Alicarnasso a Sud, ha avuto una lunghissima vita, ricordata in parte da fonti letterarie e nota grazie ad una intensa attività archeologica, iniziata nel 1960 e purtroppo interrottasi nel 2014.

Oggetto di una prima frequentazione minoica e micenea nella Tarda Età del Bronzo fu poi fondata, secondo la tradizione, da coloni provenienti da Argo, su un'isola/penisola – la discussione tra gli studiosi è ancora aperta al riguardo – separata da un piccolo istmo dalla terraferma e occupata quasi interamente da una collina rocciosa che presenta, con l'eccezione del lato Nord, i fianchi abbastanza scoscesi. La terraferma al momento della fondazione era, abitata dai Lelegi, una popolazione dalle origini alquanto oscure, ma



Fig. 1. Golfo di Mandalya. Vista dalla sommità dell'Altıgöller Tepe (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).

considerata indigena o, per meglio dire non greca, dai contemporanei; presenza evidentemente ostile, visto che gli lasoi furono costretti a chiedere l'aiuto della potente Mileto, determinando relazioni privilegiate con questa città in età arcaica [Polibio 16, 12, 1-2].

Coinvolta in seguito nelle vicende che videro confrontarsi Ateniesi, Spartani e Persiani in tutta la regione, la città sopravvive e conosce fasi alterne di autonomia e dipendenza dai poteri che si succedono, dall'ecatomnide Mausolo ad Alessandro e ai suoi successori, fino all'affermazione di Roma e all'inserimento nella provincia d'Asia. A queste fasi rimanda la graduale definizione e monumentalizzazione dello spazio urbano, delimitato da mura nel IV secolo e arricchito nel tempo di edifici civili, come il *bouleuterion*, legati al funzionamento della comunità politica cittadina fino alla più completa organizzazione di età imperiale: ai ginnasi e alle terme ricordati dalle fonti si aggiungono l'acquedotto destinato ad alimentarle, il teatro e l'agorà, ora delimitata da portici sui quattro lati, realizzando in pieno il modello della città romana.

La diffusione del cristianesimo, almeno dai primi decenni del V secolo, testimoniata dalla presenza di vescovi cittadini nelle liste episcopali e dalla costruzione di numerosi edifici di culto diede luogo ad una significativa trasformazione dell'impianto urbano, che non sembra in ogni caso corrispondere a situazioni durature di difficoltà economica [Serin 2004].

La relativa prosperità della città, ricordata come sede episcopale ancora nel IX secolo d. C., e dove nel corso del XIII venne costruita una nuova grande basilica, spiega il persistere del nome negli itinerari e nelle fonti geografiche all'incirca in questo stesso periodo, quando compaiono nomi diversi, fino al moderno e ottomano nome di Asin Kalé, nel portolano di Piri Reis, la cui redazione si data al 1521 e ancora come Asin Kalé o piuttosto Asin Kurin agli inizi degli anni '70, nome oggi sostituito ufficialmente da di Kıyı Kislacık.

1.b Esplorazioni e ricerche

È del 1673 il primo passaggio moderno a lasos dei cosiddetti *Marchands* che ricordano: «...ruines d'une grande Ville située sur une montagne environnée de la mer...»; per quanto un po' fantasiosa questa descrizione rende le caratteristiche principali dell'insediamento antico sorto sull'isola.

I *Marchands*, che si sono spostati via terra, non si soffermano sul paesaggio dei luoghi che attraversano. Questo è viceversa dettagliatamente descritto, un secolo più tardi circa, in un viaggio effettuato nel 1765, sempre per via terrestre, da Richard Chandler [Chandler 1825, 225-226].

L'archeologo, che unisce alle osservazioni scientifiche interessanti notazioni etnografiche e paesaggistiche, si sofferma sulla natura alquanto impervia dell'area che attraversa come mostra l'uso ricorrente di espressioni quali *difficult winding track*, *huge mountains*, *immense precipices*, anche se non trascura di ricordare zone più amene, variamente abitate e coltivate lungo il percorso.

Anche la piana di lasos è abitata, da Greci e Turchi, e la presenza di una barca diretta a Chios carica di pesce, tabacco, fichi, e cotone nonché alcune iscrizioni, che lo studioso si affrettava a comprare, mostra che la piccola comunità dispone di risorse. Questa osservazione contrasta con il successivo riferimento alla definizione di *rough* e *barren* che del territorio dà Strabone [Strabone 14, 2, 21], seguita dall'aneddoto del citarista,

abbandonato durante la sua esibizione dal pubblico, richiamato dal suono della campana che annunciava l'arrivo del pesce, prova, secondo il Geografo e, sorprendentemente, anche secondo il Chandler, che questa era l'unica risorsa degli abitanti.

L'aspetto impervio del territorio sembra aver impressionato anche chi arrivava dal mare: così, nel 1835, Charles Texier descrive il suo arrivo a Iasos, a bordo della goletta *Mésange*, come una vera avventura: dopo un'intera giornata di navigazione all'interno del profondo golfo, la cui costa per tutto il tragitto aveva «...l'aspects le plus sauvage, sans aucune trace d'habitation ni de culture... » si sta per rinunciare all'impresa perchè «...il eût été dangereux de rester de nuit dans ces parages inconnus...», quando, finalmente vengono avvistate le rovine della città antica. La colorita descrizione termina con ulteriori osservazioni sull'assenza di abitanti sulla costa e di battelli a mare e la conclusione che i

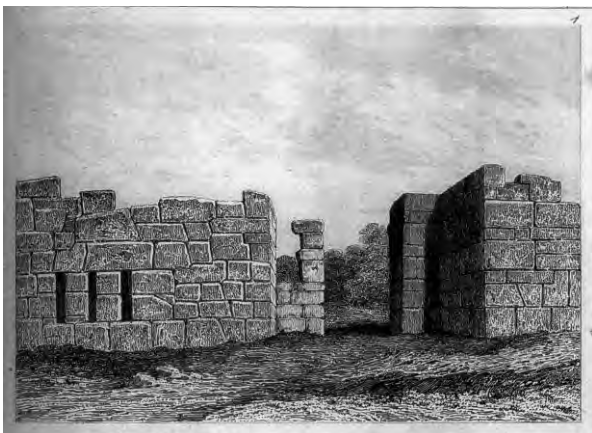


Fig. 2. Kiyı Kislacık. Porta principale della Cinta di Terraferma (Texier 1863, fig.9).

Fig. 3. Kiyı Kislacık. Porta principale della cinta di terraferma in una foto del 2006 (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).

luoghi erano sicuramente completamente deserti: eppure, commenta il Texier «...il est difficil de trouver une contrade plus admirablement disposée pour recevoir une population: une vegetation vigoureuse couronne les hauteurs et de toutes parts des plateaux accidentés par des coteaux seraient propres à recevoir la culture des céréales'...» A ciò si aggiunge la constatazione che il mare è ricco di pesci, di cui l'equipaggio si nutre a sazietà, a conferma, secondo lo studioso, della citata testimonianza straboniana [Texier 1849, 136-137].

Impressioni riprese e arricchite in un testo successivo, con notazioni sull'abbandono del sito e, per la prima volta nella storiografia moderna, sul territorio: «...on ignore les causes de l'abandon de cette ancienne ville: le pays d'alentour est bien arrosé et les plaines voisines seraient propres à recevoir la culture des céréales», considerazioni che scaturiscono da una conoscenza diretta dell'entroterra da lui visitato in seguito all'avvistamento di una imponente fortificazione. A parte la dettagliata descrizione dell'opera di cui fu anche eseguito un rilievo, interessa qui ricordare le osservazioni sul paesaggio che la circonda: «...ce terrain n'offre partout qu'une nature agreste et primitive où la presence de l'homme ne se décèle nulle part. Partout le terrain est couvert de rochers qui s'élèvent en pivot, et dans tout cet espace on n'aperçoit pas une seule pierre taillée...» [Texier 1863, 637].

Assenza di presenza umana che riprende e conferma la percezione del paesaggio come selvaggio, immagine che supera, dimenticandola, quella della terra fertile e ricca d'acque e non sorprende quindi la conclusione cui lo studioso giunge quanto alla destinazione delle mura, che costituiscono per lui un vero enigma e che egli attribuisce, per l'aspetto megalitico, agli abitanti indigeni del territorio come esplicitamente si dice nella didascalia all'incisione riprodotta nel volume [Texier, 1863, fig.9].

Si elabora così per il prima volta il modello interpretativo dei luoghi che prevarrà negli approcci successivi, vale a dire l'opposizione la città e il suo territorio, altrimenti riconoscibile come polarità tra cultura e natura: la città greca da una parte, con i suoi eleganti monumenti, la sua ricca storia testimoniata dalle numerose iscrizioni rinvenute ed una economia prevalentemente commerciale, contrapposta ad un territorio impervio, respingente, poco o per nulla abitato, se non da quegli indigeni che la tradizione della *eremos chora* rende invisibili.

Asperità del territorio e difficoltà di accesso, soprattutto terrestre, prendono il sopravvento nelle descrizioni delle spedizioni scientifiche successive, che tendono ad evitare i passaggi più diretti, come si ricava dalla ricostruzione degli itinerari percorsi dagli studiosi. La difficoltà di collegamenti con il Nord e la Caria interna è rispecchiata ancora dalla esigua viabilità degli anni 70 – strade sterrate e tragitti del tutto disagiati provati in prima persona nel 1970 -, nonostante le ottimistiche osservazioni di George Ewart Bean sulla costruzione della strada per Milas. [Bean 1971, 69].

Ne è conseguita una considerazione sempre più riduttiva del ruolo sociale e soprattutto economico del territorio deducibile dalla scomparsa di quelle notazioni, sia pure parziali, sulle risorse in esso disponibili, con la trasformazione di *lasos* in città *atipica* rispetto alla *polis* classica, reale e ideale, costituita dalla indissolubile unità di città e territorio.

2. Il territorio: ricognizioni 1988-2012

Le ricerche, effettuate in maniera sistematica a partire dal 1988, hanno mostrato una realtà del tutto diversa. Si sono individuati circa 800 siti distribuiti su di un lungo arco cronologico che corrisponde, in parte ampliandolo, a quello determinato dagli scavi per la città, sia per le presenze più antiche, testimoniate da una importante necropoli, il cui corrispondente abitato resta purtroppo ancora da individuare, sia per quelle più recenti, ottomane, le cui tracce – piccoli abitati, spesso ricavati in edifici antichi ancora in piedi, con i relativi cimiteri – confermano le osservazioni di Chandler.

Non è questa la sede per una dettagliata descrizione dei diversi monumenti identificati. Ci si limiterà a proporre il modello di occupazione insediativa che è stato possibile ricostruire sulla base delle evidenze individuate.

Si distinguono innanzitutto due fasi ben distinte. La prima, tra il VII e il I secolo a.C., è caratterizzata da abitato disperso, l'altra, che sembra legarsi alla costituzione della provincia romana d'Asia e durare fino all'età bizantina, e probabilmente senza cambiamenti significativi nei secoli successivi, è caratterizzata viceversa da piccole concentrazioni di abitati. Le case, inizialmente a pianta ovale, a partire dall'età ellenistica assumono pianta rettangolare con uno o due ambienti e piccoli cortili; il rapporto con attività agricole è assicurato da accurati sistemi di divisioni catastali e un sicuro approvvigionamento d'acqua, grazie a numerose cisterne scavate nel terreno.

Caratteristica del sistema insediativo è la presenza di sepolture, in prevalenza in relazione a strutture abitative; più o meno numerose a seconda della grandezza delle abitazioni

LUCIA CIANCIULLI, PAOLA ORLANDO, RAFFAELLA PIEROBON BENOIT

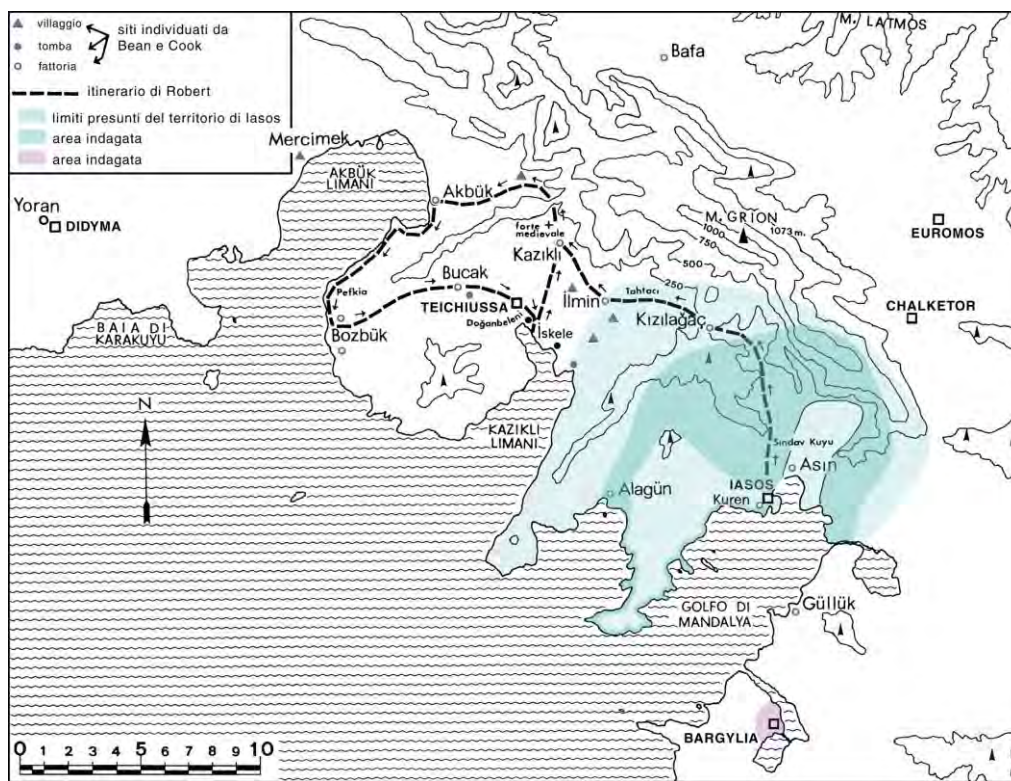


Fig. 4. Golfo di Mandalya tra Dydima e Bargylia. Carta topografica con indicazione dei siti e dei percorsi seguiti sino al 1957 [Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya].

Fig. 5. Dettaglio della carta 1:25.000 Aydın N19 –A3-4, con indicazione dei siti rinvenuti. (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).



Fig. 6. Kıyı Kışlacık. Antica cava di marmo iassense. In primo piano fusti di colonna abbandonati. (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).

Fig. 7 . Kıyı Kışlacık. Necropoli all'esterno della cinta di terraferma. In primo piano la porta di una delle tombe ipogeiche (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).

sono evidentemente legate a nuclei familiari, uso che si diffonde maggiormente a partire dal IV secolo a.C, quando compaiono numerose tombe a camera ipogeiche.

Nella prima età imperiale si registra un importante cambiamento nella distribuzione e tipologia delle evidenze, in relazione, con ogni probabilità, alla modifica della gestione del territorio: si costruiscono ville/fattorie non lontane dal mare e soprattutto sorgono veri e propri agglomerati con un centro civile intorno a cui si distribuiscono case ed ambienti termali come quello di Alagün sviluppatosi nella piccola insenatura omonima e connesso ad attività anche marittime, o all'interno, presso le cave del marmo rosso detto appunto iassense, individuate per la prima volta nel corso delle ricognizioni.

Il ritrovamento è di particolare significato perché anticipa la data tradizionalmente attribuita all'uso di questo prezioso materiale, ricordato tra i marmi utilizzati per la decorazione di Santa Sofia a Costantinopoli da Paolo Silenziario e datato quindi ad età bizantina. Gli studi in corso anche sui reperti rinvenuti in diverse località del Mediterraneo Antico oltre su quelli in uso nella stessa lasos, suggeriscono la datazione al V/IV secolo a.C. di una più o meno sporadica attività di cavatura, divenuta sistematica a partire dall'età imperiale, grazie all'aumento della domanda di marmi colorati.

In concomitanza con il raggruppamento degli abitati le tombe, ora vere e proprie case fuori terra, cui si aggiungono monumenti funerari, vari per forma e imponenza, si dispongono lungo le vie di accesso alla città, in particolare sulle pendici della collina che fronteggia l'isola e che oggi è occupata dal villaggio moderno, o all'esterno dell'abitato, come nel caso del centro di Alagün.

In entrambe le fasi la presenza delle costruzioni, e degli uomini che le abitano, si lega allo sfruttamento agricolo e all'allevamento di bestiame, ma anche ad attività più specializzate quali l'apicoltura e la produzione di miele e a quelle proprie dei paesi di montagna, quali il taglio della legna e la produzione di pece.

Non si modifica, se non per ampliamenti successivi, il sistema viario, che collega case e agglomerati fra loro e con la città, ma anche con i santuari e le strutture difensive disseminati nel territorio.

A partire almeno dall'età arcaica si costruiscono piccole fortificazioni o torri isolate sulle alture che circondano la città, con funzione di difesa e, per la loro posizione, destinate anche al controllo delle attività che nel territorio si svolgevano.

Va sottolineato il lungo utilizzo, con il mantenimento di planimetrie e tecniche costruttive desuete, ma probabilmente funzionali verificato per molte di queste costruzioni.

Considerazione valida anche per i santuari: antichi luoghi di culto probabilmente legati ad elementi naturali, come nel caso del santuario del Canacık Tepe, sono monumentalizzati a partire dal V secolo e, a giudicare dallo stato di conservazione e dai ritrovamenti, utilizzati fino alla tarda antichità, senza modifiche strutturali sostanziali.

L'assenza di tracce evidenti di distruzioni e abbandoni è segno della continuità della funzione del territorio in rapporto alla città, funzione a sua volta esplicitata dalla ricostruibile immutabilità dell'aspetto dei luoghi e dalla persistenza degli edifici.



Fig. 8 Kızı Kısılacık. Edificio lelego all'interno della cinta di terraferma. (Archivio della Missione di ricognizioni archeologiche nel golfo di Mandalya).

Spiccano in questo quadro insediativo, come veri *land markers*, numerosi edifici peculiari per la pianta, ellittica o più raramente rettangolare con uno dei lati corti absidato, e per la

tecnica muraria definita *lelega* in letteratura, a grandi blocchi lastriformi, ricavati dal calcare scistoso locale, che formano murature molto spesse. Collocati prevalentemente in altura possono essere isolati o riuniti in gruppi di diversa complessità che vanno dal singolo edificio ai *compounds*, impianti abitativo-produttivi formati da più costruzioni entro recinto, a strutture fortificate a pianta complessa. In alcuni casi sono stati individuati larghi tumuli, destinati ad accogliere le sepolture degli abitanti.

L'analisi della distribuzione delle diverse tipologie di costruzioni restituisce un'immagine coerente e articolata dell'uso dell'architettura *lelega* nel territorio, tale da rispondere alle diverse esigenze della città, della *chora* stessa e degli abitanti di entrambe. Abitanti che, nel territorio, costruiscono secondo un modello distante da quelli greci tradizionali, ma che dalla tradizione greca non si discostano negli oggetti di uso quotidiano che in quelle costruzioni venivano utilizzati, così come si è osservato per gli oggetti votivi.

La peculiarità di queste costruzioni, che hanno più famosi omologhi nella penisola di Alicarnasso, era ben evidente anche ai contemporanei e non sembra un caso che lo stesso Strabone citi nell'area di Mileto e in Caria «tombe e recinti dei Lelegi» sottintendendo la diversità dai modelli greci [Strabone 7, 7, 2; Cianciulli 2013, 202].

Conclusioni

La sintesi dei risultati delle ricognizioni mostra appieno quanto la percezione antica e moderna differisca dalla realtà dei luoghi e spinge ad interrogarsi sulle ragioni che, in contesti tanto diversi per tempo e spazio, ne siano state la causa.

All'origine va collocata certamente la definizione di Strabone o, piuttosto, delle sue fonti, di per sé non inverosimile, se si confronta la capacità di produzione cerealicola a quella di altre *poleis*, quali la stessa Mileto, ma la cui consistenza andrebbe tuttavia verificata, nelle ricostruzioni attuali, in relazione al numero di abitanti e al tipo di alimentazione, sullo sfondo del quadro sociale. Aspetti del problema non presi in considerazione dal Geografo, per il quale la ricchezza di un territorio e la definizione stessa di città dipendono dall'abbondanza dei suoi prodotti agricoli, in primo luogo cereali. Il grano in particolare è segno di civiltà e la sua assenza diventa segno di diversità se non di barbarie e quindi di estraneità: ed è questa estraneità accentuata dalla caratteristica ancora fortemente *locale* degli insediamenti del territorio a renderlo sterile o, piuttosto, non fruibile agli occhi di Strabone che non poteva viceversa ignorarne la ricchezza. È questa architettura *insolita* e *primitiva* ad aver influenzato la percezione del paesaggio dei primi viaggiatori e dei loro successori che, nel suo aspetto selvaggio, non hanno visto vestigia degne di attenzione tanto da considerarlo, da sempre, disabitato in pieno accordo con la testimonianza straboniana.

Bibliografia

- BEAN, G.E. (1971). *Turkey beyond the Meander*. London : E. Benn; Totowa, N.J; Rowman and Littlefield.
- CHALLIS, D. (2008). *From the Harpy Tomb to the Wonders of Ephesus. British Archaeologists in the Ottoman Empire 1840-1880*. London: Duckworth.
- CHANDLER, R. (1825). *Travels in Asia Minor and Greece*. Oxford: Clarendon Press (1 ed. 1775, riv. da N. Revett).
- CIANCIULLI, L. (2013). *L'architettura lelega nella chora di Iasos*. In D. BALDONI, F. BERTI, M. GIUMAN (a cura di), *Iasos e il suo territorio*. Atti del convegno internazionale per i cinquanta anni della Missione Archeologica Italiana (Istanbul 26-28 Febbraio 2011). Roma: Giorgio. Bretschneider Editore, pp. 201-215.

LUCIA CIANCIULLI, PAOLA ORLANDO, RAFFAELLA PIEROBON BENOIT

LA ROCCA E. (1993) a cura di. *Sinus Iasius I. Il territorio di Iasos: ricognizioni archeologiche 1988-1989*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. 3, 23.

PIEROBON BENOIT, R. (2005). a cura di. *Iasos e la Caria. Nuovi studi e ricerche*. «La parola del passato. rivista di studi classici» LX.

RADT, W. (1970). *Siedlungen und Bauten auf der Halbinsel von Halikarnassos*. «Istanbuler Mitteilungen», Beiheft 3.

SERIN, U. (2004). *Early Christian and byzantine Churches at Iasos in Caria: an Architectural Survey*. Roma: PIAC.

T I R, Ch. (1849). *Description de l'Asie Mineure, Faite par ordre du Gouvernement Française de 1833 à 1837 et publiée par le Ministère de l'Instruction Publique III*, Paris: Firmin Didot Frères.

T I R, Ch. (1863). *Asie Mineure. III. Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*. Paris: Firmin Didot Frères.

Sitografia

<http://www.associazioneiasosdicaria.org> (consultato il 6 giugno 2016).

Siracusa nelle descrizioni dei viaggiatori tra il XVIII e il XIX secolo *Syracuse in the descriptions of between 18th and 19th century travellers*

GIANCARLO GERMANÀ BOZZA

Accademia di Belle Arti Napoli

Abstract

Between the eighteenth and nineteenth centuries the foreign traveller who came to Syracuse was led to compare the contemporary city with that described by ancient writers and rarely could identify famous landmarks in the remains then visible. In the minds of visitors rising early a sense of deep disappointment due to the different conditions in which it was compared to the modern city of poets and ancient historians. Emblematic in this regard was the shocked reaction of von Riedesel to view the source of Arethusa Syracuse used by washerwomen. Some famous artists stayed in Syracuse leaving an important sign of their passage. We can recall Jean Pierre Louis Laurent Houel, Jean-Claude Richard, Vivant Denon and Friedrich Adolf Riedesel. In their travel reports you are often found next to illustrations of landscapes and monuments, the first hypotheses of reconstruction that will prove to be an important starting point for the first archaeological research.

Parole chiave

catacombe, Ortigia, Sicilia, Siracusa, teatro
 catacombs, Ortigia, Sicily, Syracuse, theatre

Introduzione

Dopo la pace di Aquisgrana nel 1748, che pose fine alle guerre di successione d'Austria, ebbe inizio un lungo periodo di pace che si protrasse fino allo scoppio delle guerre napoleoniche (1792) durante il quale poterono rifiorire anche le scienze liberali e le arti nonché fu possibile ai viaggiatori muoversi per tutta l'Europa. In questa nuova temperie culturale arrivava a Roma Winckelmann (1755) e l'anno successivo Giovanni Battista Piranesi poteva affermare nell'introduzione della sua opera più famosa, *Le antichità romane*, poteva scrivere: «Quel che (...) ha esatto da me un serio e laborioso studio, è stato (...) il situare delle antiche fabbriche, le quali (tuttoché non ne rimanga in oggi verun vestigio) ho dovuto riportare in pianta per necessità dell'impegno» [Picozzi 2012, 15-26].

La ripresa dell'interesse per la classicità ricevette un impulso decisivo dagli scavi, condotti per volere di Carlo III a partire dal 1738 e proseguiti per oltre un secolo. Allora furono riportate alla luce le città sepolte dal Vesuvio, Ercolano e Pompei, rivelando non solo preziose testimonianze artistiche, ma testimonianze della vita quotidiana degli antichi. Per iniziativa del ministro Tanucci veniva istituita l'Accademia Ercolanese, che avrebbe pubblicato in una serie di volumi illustrati i materiali emersi dagli scavi e collocati nella reggia di Portici. Queste scoperte finirono per influire sulla pittura e sulla scultura, ma soprattutto sulle arti decorative, in particolare gli oggetti d'arredo, dove troviamo danzatrici e centaurisse accanto a motivi vicini a quelli presenti nelle pitture che venivano riportate alla luce ad Ercolano e pubblicate nei tomi delle *Antichità di Ercolano esposte*.

Questo ritrovato interesse per il mondo antico si tradusse anche nella ripresa di scavi anche a Roma e nei suoi dintorni, dove nuovi tesori venivano sempre riportati alla luce. Nelle vicinanze di Parma venivano scoperte le rovine dell'antica città romana di Velleia. Di questa classicità ritrovata faceva parte anche una conoscenza diretta dell'arte greca, resa possibile dalle esplorazioni francesi ed inglesi, che rendevano note le loro scoperte illustrando per la prima volta i celebri monumenti dell'antica Grecia. Nell'Italia meridionale, corrispondente all'antica Magna Grecia, ed in Sicilia venivano illustrate le rovine dei templi dorici di Poseidonia – *Paestum*, di Segesta e di Agrigento. Quest'ultima costituiva una tappa sempre più frequentata dai viaggiatori stranieri.

Alla base del neoclassicismo si trovava la riscoperta delle radici classiche della cultura europea. La ripresa dell'arte classica ed una nuova visione dell'antico presenti nel neoclassicismo spinsero eruditi europei ad intraprendere una serie di viaggi in Sicilia. Viaggiatori tedeschi, francesi, inglesi, russi e di altre nazioni che iniziano a percorrere non facili e non sicuri itinerari per riferire ai propri connazionali, interessati ed incuriositi, delle bellezze artistiche e architettoniche della Sicilia.

A partire dalla seconda metà del XVIII secolo iniziava quello che viene definito *Grand Tour*, che porterà anche ad Agrigento illustri personaggi come lo scrittore svizzero Josef Widmann, accompagnato dal musicista Johannes Brahms; il russo Anton Norov; lo scrittore scozzese Patrick Brydone; il marchese francese Joseph de Foresta, il pittore Jean Houel; il parigino Pierre Henri De Valenciennes e, su tutti, il poeta tedesco Wolfgang Goethe.

Anche Siracusa faceva parte dell'itinerario che toccava le città siciliane e gli eruditi del tempo ne conoscevano non solo i monumenti antichi, ma anche vicende storiche e le principali attrattive. Significativo in questo senso può essere ricordare che in una lettera allo scrittore e critico musicale Friedrich Wilhelm Marpurge, Winckelmann scriveva che in occasione del suo terzo viaggio tra Napoli e Taranto avrebbe brindato con il «miglior vino di Siracusa» [Winckelmann 2008, 14].

Proprio a Siracusa fecero tappa personaggi illustri come Guy de Maupassant, André Gide, Oscar Wilde, Sigmund Freud e Ernst Jünger; un'epidemia impedì a Goethe di visitare la città.

1. Viaggiatori ed eruditi a Siracusa tra il XVIII ed il XIX secolo

Fra gli artisti del nord Europa che arrivavano in Italia per il *Grand Tour*, alcuni nomi illustri passarono per Siracusa e lasciarono un importante segno del loro passaggio. Possiamo ricordare Jean Pierre Louis Laurent Hoüel, Jean-Claude Richard de Saint-Non, Vivant Denon e Friedrich Adolf Riedesel. Il fascino che esercitavano le antichità siracusane sugli eruditi del tempo doveva essere notevole. Significativo in questo senso è un passo di una lettera di Hugh Douglas Hamilton, ambasciatore inglese a Napoli, inviata il 12 maggio 1770 al conte Cesare Gaetani della Torre di Siracusa, in cui comunica che alcuni suoi compatrioti volevano compiere «il giro della Sicilia», menzionando Glover, Fullerton e Brydon. Quest'ultimo in particolare era entusiasta del viaggio soprattutto per le descrizioni fatte da Mr. Hamilton e da Lord Fortrose.

In quello stesso anno giungeva a Siracusa anche Jean Hoüel, il quale secondo Mariette si era unito a questo gruppo di eruditi inglesi [Mariette 1853, 386; Gringeri Pantano 2003, 27 sgg.]. Il 4 agosto di quello stesso anno l'ambasciatore ringraziava con un'altra lettera lo studioso siracusano per l'accoglienza riservata ai suoi compatrioti ed al «pittore Mons.

Hoüel» [di Paola Avolio 1806; Russo 1994, 48; Gringeri Pantano 2003, 28]. Nel 1776 Hoüel compì un altro viaggio in Sicilia, questa volta portando con se la carta geografica dell'isole edita verso il 1745 dal cartografo tedesco Matthias Seutter.

Per narrare ed illustrare il suo viaggio in Sicilia Hoüel impiegò tre anni, aiutandosi con quanto aveva annotato nel Journal, un diario in cui aveva riportato i tragitti fatti e le persone conosciute.

Il mercoledì delle Ceneri del 1777 Jean Hoüel giunse a Siracusa provenendo dall'area iblea. Percorrendo la strada tra Noto ed Avola ebbe modo di vedere la "Guglia", oggi nota come Pizzuta di Eloro, di cui fa "un disegno e un gouache". Il suo soggiorno a Siracusa si protrasse fino al 10 maggio 1777 e durante questo periodo si occupò dei disegni raccolti nelle tavole che riguardavano i monumenti antichi della città.



Fig. 1. La cosiddetta Guglia di Marcello in un acquerello di Houël e in una immagine attuale.

Oltre al tempio di Giove Olimpico, che aveva raffigurato in un quadro ad olio nel 1770, Hoüel rivolse la sua attenzione alla Fonte Aretusa, al celebre "Orecchio di Dionisio" ed "grande teatro" [Pinault Sørensen 1996, 511]. Al Salon di Parigi, nel 1775, insieme ai quadri che raffiguravano le rovine di Roma, Hoüel espose anche quattro quadri che avevano per tema i monumenti antichi di Siracusa¹ e questo ci può fare intuire il grande interesse che questa città suscitò nel pittore francese.

L'artista poté approfondire la conoscenza della storia antica di Siracusa e dei suoi monumenti attraverso lo studio dell'opera di Vincenzo Mirabella, *Le Dichiarazioni della pianta delle Antiche Siracuse*, edita nel 1613 a Napoli. Gli studi di Mirabella, iniziati verosimilmente nel secolo precedente, determinarono un nuovo interesse per i monumenti antichi e per le vicende storiche ad essi connesse. La vasta cultura di Mirabella, che oltre alla conoscenza delle lingue antiche comprendeva anche la matematica e la musica, gli permise di spaziare in vari ambiti, pubblicando anche una raccolta di madrigali nel 1604 [di

Paola Avolio 1829]. Fu uno dei primi siciliani a far parte dell'Accademia dei Lincei di Roma, dove ebbe occasione di conoscere Galileo Galilei e con il quale rimase in corrispondenza. La sua opera più importante, *La dichiarazione della pianta delle antiche Siracuse e di alcune scelte medaglie di esse e dei principi che quelle possederono*, era corredata da una pianta topografica di Siracusa, distinta in nove tavole, nelle quali proponeva un'accurata ricostruzione ipotetica della città da Ortigia al castello Eurialo, dalla fonte Ciane alla casa di Archimede, con l'indicazione di duecento luoghi di interesse storico e archeologico richiamati in un elenco allegato. Nella parte finale erano narrate le vite di alcuni illustri siracusani: Archimede, Teocrito, Epicarmo e Tisia. L'opera era frutto dei suoi studi sugli autori greci, in particolare Tucidide, Plutarco, Diodoro Siculo, e latini, Cicerone, Tito Livio, Strabone e Pomponio Mela. In essa, però, si trovavano soprattutto i risultati delle prime indagini archeologiche, che lo stesso Mirabella condusse a spese proprie. A Mirabella si devono il primo rilievo topografico delle Catacombe di San Giovanni, che riprodusse in una tavola del suo libro, e la costituzione di una ricca raccolta di reperti archeologici, fatta con i ritrovamenti effettuati durante i suoi scavi [Germanà, 2010, 90-135]. Quando Mirabella intraprese la realizzazione della primo rilievo delle catacombe di San Giovanni, la loro estensione era in gran parte nota, come anche lo erano le vicende storiche di questo complesso catacombale. Realizzate dopo la pace costantiniana, le catacombe presentano un progetto omogeneo che già allora doveva colpire per l'aspetto regolare dell'insieme dovuto alla presenza di un asse principale



Fig. 2. Pianta delle catacombe di San Giovanni (Vincenzo Mirabella, *Dichiarazione della pianta dell'antica Siracusa*, Napoli 1613).

orientato da nord-est a sud-ovest, ricavato da un acquedotto di età classica. Su quest'asse principale confluiscono tutte le gallerie perpendicolari, caratterizzate da grandi arcosoli polisomi.

Ricordiamo che Landolina nel 1803 era stato nominato Regio Custode delle Antichità per il Val Demone e il Val di Noto, mentre l'anno successivo scoprì la scultura in marmo di Venere che ancora oggi porta il suo nome.

In alcuni tratti lo spazio si allarga per dare luogo a spazi più ampi, di forma quadrangolare o circolare, con lucernaio centrale. Attualmente, a parte una anonima, gli altri prendono i nomi di Eusebio, delle Sette Vergini, di Antiochia e di Adelfia². Hoüel trasse la pianta delle catacombe di San Giovanni fuori le mura dall'opera di Mirabella, inserendola nella parte inferiore della tavola CXCI. Altrettanto preziosa è l'indicazione che ci dà nella descrizione dell'acquedotto, in cui spiega che durante il suo soggiorno a Siracusa curò personalmente il rilievo delle catacombe ma non trovandolo più fra le sue carte e non potendo farlo realizzare all'architetto Bellisard, che si trovava in Sicilia nel 1782, ha preferito inserire nella tavola la pianta di Mirabella.

A Siracusa Hoüel visitò anche le catacombe di San Diego, oggi di Vigna Cassia, che erano state individuate da Gaetani³. Di fondamentale importanza fu l'aiuto che gli fu dato da Saverio Landolina, il quale, su richiesta di Sir Hamilton, lo guidò alla scoperta delle antichità di Siracusa⁴.



Fig. 3. Tavola CLXXXI Pianta delle Latomie, del Teatro, dei suoi dintorni e dell'Anfiteatro.

Gli interessi di Landolina spaziavano dall'archeologica all'antropologia, compiendo studi sul vino Pollio di Siracusa [Landolina Nava, 2000] e sulla carta di papiro [*Memorie intorno all'antica corte del papiro* 1994] e fondando il Museo Archeologico [Martinez La Restia 1955-56, 94-111]. Nel suo testo Hoüel descrive la visita ad uno dei monumenti e la scoperta, nella cavea del teatro, di un'iscrizione la cui collocazione era stata intuita dall'artista, che riporta «Sostenuto nella mia tesi dal Cavaliere D. Saverio Landolina, abbiamo scavato, frugato e spazzato via il terriccio che ingombrava la maggior parte dei giardini e abbiamo trovato un'altra iscrizione» [Hoüel 1782-87, 89; Gringeri Pantano 2003, 40]. Anche a Siracusa, come ad Agrigento, Segesta e Selinunte, Hoüel fu colpito dai monumenti dell'antichità greca ed essendo architetto, oltrech  artista, studi  gli avanzi visibili fornendoci delle descrizioni estremamente preziose.

Il teatro, in particolare, offriva all'artista suggestioni intense, sebbene a quei tempi fosse ancora parzialmente inondato dalle acque fuoriuscite dalla grotta del Ninfeo e sulla cavea fossero impiantati i mulini. Nelle acque che scorrevano nella grotta del Ninfeo le lavandaie immergevano i loro panni e questa immagine colp  Hoüel per il forte contrasto con i fasti passati del monumento tanto da farne il soggetto di un guazzo presente nella collezione del Louvre.

Nei suoi rilievi del teatro, della Latomia del Paradiso e del cosiddetto Orecchio di Dionisio possiamo osservare come l'occhio attento dell'architetto si coniugasse all'animo appassionato dell'artista cogliendo delle prospettive di grande effetto, le quali riportate nelle tavole portavano ad opere come la rappresentazione assonometrica dell'anfiteatro.

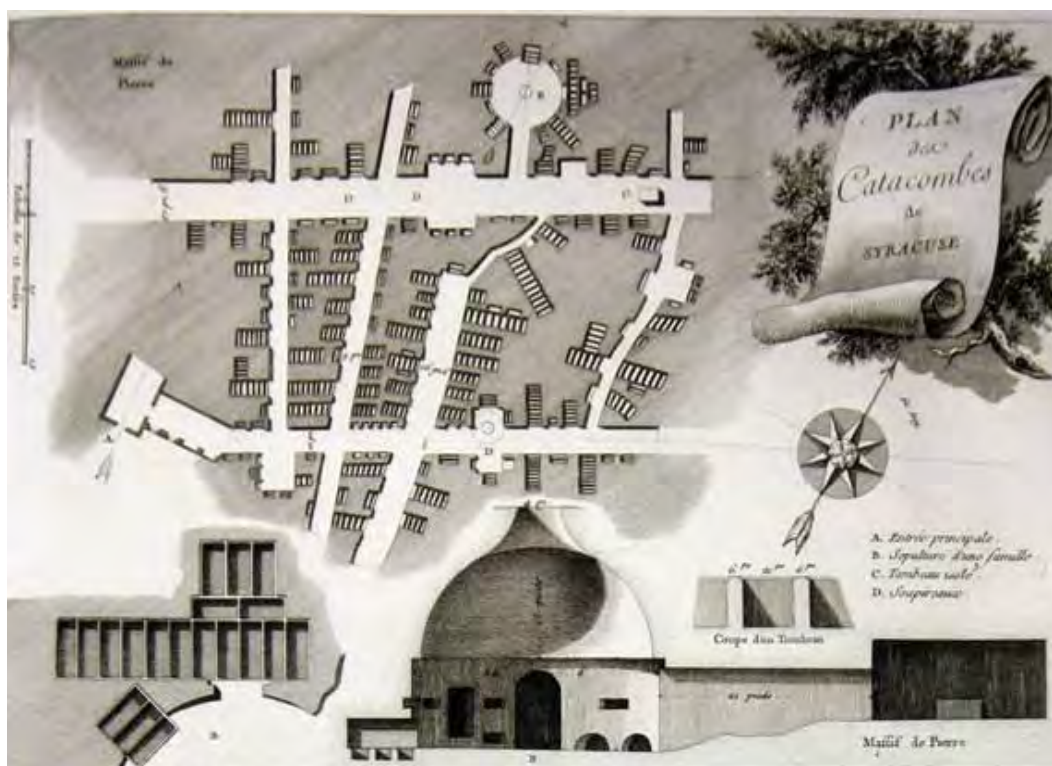


Fig. 4. Tavola 118. Pianta delle Catacombe di Siracusa, incisione all'acquaforte, disegno di François Renard inciso da Nicolas Berthault, cm 16,5x24 (*Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, a cura di Jean-Claude Richard de Saint-Non Paris 1786, volume IV, seconda parte).

Suggestivo, a questo punto, è il confronto con l'incisore catanese Sebastiano Ittar, il quale nel 1803 realizzò per Lord Elgin i disegni dei monumenti dell'Acropoli di Atene [Hittorf 1835; Librando 1987]. Jean-Claude Richard de Saint-Non (Parigi, 1727 - 25 novembre 1791), meglio noto come Abate di Saint-Non o Abbé de Saint-Non, incisore e disegnatore, nonché archeologo, visitò l'Inghilterra e successivamente l'Italia, rimanendo particolarmente impressionato soprattutto dalla Calabria e dalla Sicilia. Di questo viaggio lasciò una descrizione in un'opera enciclopedica illustrata da lui stesso intitolata *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, in cui riporta resoconti ed impressioni da lui raccolte tra il 1781 ed il 1786.

Fra i monumenti di Siracusa che maggiormente impressionavano i visitatori dovevano esserci le catacombe, che sono illustrate nelle tavole 118 e 119 del *Voyage pittoresque* di Saint-Non.

Gli ampi spazi sotterranei appena illuminati, destinati ad accogliere le spoglie dei primi cristiani di Siracusa, dovevano impressionare molto i viaggiatori del tempo, e Denon, percorrendo questo «labirinto tenebroso» in cui si vedevano innumerevoli loculi, scrive che «s'incontrano alcune grandi tombe ricavate dalla roccia» delle quali alcune coperte «da volte a pieno centro». Aggiunge anche che le catacombe di Siracusa danno anch'esse un'idea della grandezza raggiunta dalla città e che «non hanno affatto l'aspetto lugubre delle catacombe di Napoli e Roma» perché in esse «vi regna una tranquillità misteriosa» che ne fa «il santuario del riposo». Delle catacombe i disegnatori forniscono la pianta e una veduta della grande camera ipogeica detta la rotonda di Antiochia.



Fig. 5. Tavola 119. Veduta interna di una delle camere sepolcrali delle Catacombe di Siracusa, disegno di Louis-Jean Desprez inciso da Nicolas Berthault, cm 16,5x24 (*Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, a cura di Jean-Claude Richard de Saint-Non Paris 1786, volume IV, seconda parte).

GIANCARLO GERMANÀ BOZZA

Durante il suo soggiorno, Denon si occupò di monumenti antichi e produce disegni e stampe. Le sue litografie di paesaggi e personaggi del tempo sono di grande valore testimoniale.

Ritornato a Parigi nel 1787 è eletto membro dell'Accademia reale di pittura e scultura.

Nell'opera *Voyage en Sicile* ha raccontato e disegnato i monumenti della Sicilia nel corso di un viaggio del *Grand Tour*.

Nel 1780, per iniziativa del vescovo Alagona, veniva formata la Biblioteca Alagoniana. Fra gli studiosi eruditi che sostennero questa iniziativa si distinse Capodieci, il quale tra la fine del XVIII ed il primo decennio del secolo successivo scrisse un'importante opera sulla storia di Siracusa.

Nel 1802 Johann Gottfried Seume (1763-1810) pubblicava la sua *Passeggiata a Siracusa*, uno dei più famosi resoconti tedeschi di viaggio in Italia insieme alla più nota opera di Goethe. Quest'ultimo, però, aveva intrapreso il suo viaggio per educarsi secondo la tradizione dell'alta borghesia del tempo.

Nel suo viaggio, intrapreso quattordici anni dopo, Seume affrontò un lungo percorso da Lipsia a Siracusa spinto dal desiderio di compiere un atto di libertà che lo avrebbe contrapposto alle pressioni sociali ed economiche sempre più forti in quel periodo.

Il poeta August Von Platen si stabilì a Siracusa fino alla sua morte, avvenuta il 5 dicembre 1835 in una locanda in Ortigia. Nelle sue opere, conosciute ed apprezzate da Goethe e Mann, rappresentava in forme classiche (odi, sonetti) le inquietudini di un animo irrequieto. Il suo legame con la città è ancora oggi ricordato dalla tomba nel cimitero protestante di Villa Landolina, in seguito divenuto Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi".

Nel 1835 giunse in Sicilia anche Alexandre Dumas, il quale narrò il suo viaggio a puntute nella *Revue de Paris* tra il 1841 ed il 1842 con il titolo *Le Speronare*. Giocando tra la descrizione erudita e la narrazione Dumas proponeva alcune immagini delle città visitate. Non a caso tutti i suoi racconti recavano il sottotitolo *Impressioni di Viaggio*, in quanto racconto narrazione delle persone che animavano i luoghi visitati. Dumas non si soffermava sulla descrizione dei monumenti, allontanandosi in questo dalle opere scritte dagli altri viaggiatori, ma cercava in ogni città degli spunti per raccontare una storia mescolando realtà e fantasia [Scarfi, 2009].

2. Siracusa antica tra realtà e visione nel XIX secolo

Nel XIX secolo si afferma progressivamente una visione romantica delle antichità siracusane, frutto dei resoconti dei viaggiatori e delle prime ricerche degli eruditi. Ad Ahlborn⁵ si deve un dipinto che rappresenta Siracusa alle prime luci dell'alba, realizzato nel 1836 ed attualmente esposto al Lower Saxony State Museum (fig. 6). Questo dipinto presenta un paesaggio sul cui sfondo è riconoscibile l'isola di Ortigia, mentre in primo piano sono rappresentate alcune antichità classiche, fra le quali è riconoscibile parte della cavea di un teatro e un acquedotto.

Le prime indagini archeologiche condotte in maniera scientifica si devono a Francesco Saverio Cavallari, architetto, archeologo e incisore, che nacque a Palermo nel 1810 e morì in questa stessa città nel 1896. A lui si devono le prime esplorazioni archeologiche, che condusse nel 1816 in collaborazione con il duca Serradifalco, presidente della Commissione di antichità e belle arti per la Sicilia. Tra il 1831 ed il 1833 Cavallari diresse scavi archeologici a Selinunte, Siracusa, Segesta, Agrigento, raccogliendo i risultati delle sue ricerche nell'opera *Le antichità siciliane esposte e illustrate*, pubblicata in cinque

volumi tra il 1835 ed il 1842. Dal 1850 insegnò architettura decorativa e disegno topografico nella Regia Scuola di Applicazione per architetti ed ingegneri di Palermo e poi a Milano presso l'Accademia di Brera. Molto importante fu una collaborazione di Cavallari con il viaggiatore tedesco Heinrich Schulz, insieme al quale intraprese un viaggio in Italia realizzando numerosi disegni che andarono poi a corredare la sua opera, pubblicata postuma nel 1860 e composta da tre volumi con un tomo di tavole separato.

A Siracusa condusse numerosi scavi nella città antica e nella necropoli del Fusco. Tra le sue scoperte più importanti è necessario ricordare il sarcofago di Adelfia rinvenuto durante le esplorazioni archeologiche delle Catacombe di San Giovanni. Pubblicò gran parte delle sue ricerche archeologiche e la maggior parte delle sue scoperte confluì nell'opera *La topografia archeologica di Siracusa*, scritta nel 1883 in collaborazione con Adolf Holm ed il figlio Cristoforo, nella quale vennero ubicati tutti i monumenti e i resti archeologici fino ad allora noti, costituendo ancora oggi un imprescindibile strumento per la ricostruzione topografica della città antica.

A Cavallari subentrò l'archeologo roveretano Paolo Orsi, il quale giunse in Sicilia nel 1888. Dopo avere tentato la carriera accademica presso l'Università di Catania, a cui dovette rinunciare a causa dell'incompatibilità tra lo stipendio di ispettore archeologo e quello di docente universitario, si dedicò alla ricerca sul campo ed alla tutela. A Siracusa iniziò con



Fig. 6. *Syrakus bei Morgenbeleuchtung*, 1836 (Lower Saxony State Museum).

il ricoprire l'incarico di ispettore del Regio Museo archeologico a partire dal 1888, lo stesso anno in cui pubblicò i bronzi orientalizzanti rinvenuti nell'Antro Ideo a Creta. Dal 1891 fu direttore del Regio Museo di Siracusa ed in quello stesso anno iniziò le campagne di scavo nella stazione neolitica di Stentinello, nella necropoli di Megara Iblea, a Thapsos, nella necropoli di Pantalica, al Plemmirio, a Castelluccio, per citarne soltanto alcune. Già la prima campagna di scavo condotta dall'archeologo a Stentinello ne mise in evidenza le grandi capacità di ricerca. Anche Pigorini dimostra il suo apprezzamento per il lavoro di ricerca svolto dall'archeologo roveretano scrivendo «Sul fronte del terzo decennio (1889) nella Sicilia orientale si aperse ai paleontologi il più vasto orizzonte che si potesse desiderare, destinando al Museo di Siracusa Paolo Orsi, che fu creato direttore nel 1891. Quel museo è divenuto, per opera sua, un titolo di onore del paese, un centro di luce dei nostri studi». Sempre nel 1911 scriveva anche Ghirardini «Fu veramente provvidenziale che nel 1889 fosse mandato nella città più famosa della Sicilia ellenica un uomo di tenace tempra e di infaticabile lena, che dalle native montagne della Rezia condottosi là sotto quel cielo sfolgorante di luce, ne illuminò tutto il mondo ignoto: il mondo preellenico dei Siculi. Non ho bisogno di dire quante insigni scoperte e con che fulminea rapidità siano state divise, promosse, conseguite, esposte, illustrate per oltre un ventennio da quest'uomo straordinario che emulo di Enrico Schliemann doveva superarlo per il metodo rigoroso delle ricerche e la severità della dottrina».

In base allo studio dei materiali archeologici rinvenuti in questi scavi, propose una periodizzazione della preistoria siciliana basata su quattro periodi siculi, anche se alla fine non realizzò mai un saggio che riassume complessivamente i risultati delle sue ricerche sulla civiltà sicula. A questi risultati egli giunse applicando una metodologia di indagine estremamente avanza per il tempo, che vedeva la collaborazione di antropologi e naturalisti. I risultati delle campagne di scavo a Stentinello, concluse nel 1896, gli permisero di acquisire in maniera più dettagliata una grande quantità di dati, dai quali poté tracciare una nuova classificazione, unica in Italia per l'ampia arco cronologico che copriva.

Dopo avere ricoperto la carica di Commissario del Museo Nazionale di Napoli e di Sovrintendente della Calabria, nel 1924 fece ritorno in Sicilia per riprendere le sue ricerche a Siracusa e in quello stesso anno fu nominato senatore del Regno d'Italia. Il metodo di indagine di Orsi è il risultato di una formazione antiquaria arricchita dagli studi fatti a Padova, dove aveva seguito i corsi di archeologia di Ferrai. La sua preparazione si arricchì ulteriormente grazie agli incontri che ebbe con Conze, Hirschfeld e Benndorf a Vienna e Luigi Pigorini a Roma. Fu proprio quest'ultimo ad esercitare una profonda influenza sulla sua futura ricerca archeologica.

La sua attività sul campo e le sue relazioni scientifiche ci presentano una metodologia che prevedeva come primo passo un inquadramento del sito archeologico dal punto di vista naturalistico, anticipando un approccio che potremmo definire di archeologia del paesaggio. La fase dello scavo era sempre preceduta da una precisa ricognizione, mirante a definire la topografia del luogo. Le campagne di scavo di Orsi si sono svolte soprattutto all'interno di necropoli e per questo possiamo spiegare il suo particolare interesse per i rituali funebri in funzione della conoscenza dell'ideologia funeraria.

Lo scavo che ci permette di comprendere meglio il metodo applicato da Orsi, anche in rapporto con quello che si applicava negli scavi del tempo (dalla ricerca preistorica di Pitt-Rivers ai metodi di classificazione e di datazione di Flinders Petrie in Egitto), è quello che condusse a Siracusa, nel sito dell'*Athenaion* [Orsi 1910, 519-541]. In questo scavo non fu

trascurata nessuna fase e lo studio ha permesso di ricostruire le vicende del sito a partire dalla preistoria fino alla trasformazione del tempio greco in luogo di culto cristiano, attraverso la stratificazione «di frammenti ceramici, dei resti sacrificali e delle offerte che attestano, per la varietà delle classi, i rapporti storici della città arcaica». Se passiamo ad esaminare la documentazione grafica di questo scavo, possiamo osservare che la parte grafica riprende sostanzialmente quelle che sono le tendenze del tempo, con una prevalenza di sezioni e stratigrafie per livelli piuttosto che per strati. Significativo in questo senso può essere ricordare quello che scrive con soddisfazione, alla conclusione delle sue ricerche su questo tempio «Mai era accaduto di svolgere uno scavo stratigrafico di tanta eloquenza, oltre che archeologica, storica, nel quale i letti di terra che io veniva lentamente togliendo, nitidamente svelavano le fasi dell'antica vita siracusana, ed il suo lento e faticoso ascendere dalla barbarie della civiltà sicula alle prime fasi di quella greca arcaica, impregnata di influenze e di merci orientali, al fasto ed al rinnovamento edilizio dei tempi dinomenidici, alla decadenza dei secoli successivi» e, più avanti, «In Sicilia non esistono grandi santuari panellenici, ed in ognuna delle città capoluogo di Stati ragguardevoli il santuario delle divinità poliade assumeva il carattere di santuario di Stato. Ma nessuno di questi santuari sicelioti era stato sottoposto ad una radicale esplorazione, coi metodi che presiedettero agli scavi di Olimpia e Delfi».

Per questo tipo di indagine la definizione migliore è quella di "scavo dell'attenzione", per la precisa documentazione, di carattere per certi versi antiquario, di ogni singolo reperto. La sua analisi del reperto come opera d'arte si presenta ancora legata ad un «evoluzionismo di matrice winckelmanniana, aggiornato alle teorie positivistiche», anche se non gli sfuggivano i dibattiti del tempo, avendo frequentato le lezioni di Conze e di Benndorf. Quella di Orsi è un'analisi estremamente rigorosa, che analizza i reperti in base ad un metro rigidamente positivistico, che se pure si sviluppa attraverso i soliti schemi del tempo, approda a delle conclusioni finali di gran lunga più avanzate rispetto a quelle che possiamo trovare nei lavori dei suoi contemporanei, non tralasciando aspetti topografici ed etnografici. Nelle sue pubblicazioni traspare un'analisi che partiva da una fase preliminare di tipo topografico, nella quale si analizzavano anche i dati moderni presenti nel terreno e che portava ad una descrizione obiettiva del sito. Dopo lo studio dei reperti rinvenuti, analizzati solo in un secondo momento, l'archeologo giungeva alle conclusioni storiche ed etnografiche, i cui esempi più significativi si trovano nelle relazioni riguardanti le necropoli. Il positivismo deterministico, che caratterizzava il metodo di indagine di Orsi, tuttavia, pose anche dei limiti ai risultati delle sue ricerche. Significativa a tal riguardo è la quasi totale negazione dell'esistenza di genti sicane, che venivano fatte risalire dall'archeologo ad una razza iberico-ligure da identificarsi con le genti dell'età neolitica oppure i protosiculi. Sempre per questo suo principio di unicità dell'*ethnos* di matrice positivistica si deve anche l'inserimento all'interno del I periodo siculo delle culture neolitiche, insieme alla negazione dell'arrivo di nuove genti, che determinò i cambiamenti nella cultura materiale tra il I ed il II periodo siculo. Ad Orsi, però, dobbiamo riconoscere il merito di avere individuato le due correnti culturali, una proveniente dall'Africa e l'altra dall'Oriente (Grecia, Egeo ed Asia Minore), che diversificavano la Sicilia dal resto della penisola italiana e le davano un ruolo centrale nel Mediterraneo.

GIANCARLO GERMANÀ BOZZA

Bibliografia

- DI PAOLA AVOLIO, F. (1806). *Dissertazione sopra la necessità di ben conservarsi gli antichi monumenti di Siracusa scritta da Francesco di Paola Avolio, avvocato siracusano in occasione d'essere stato promosso il cavaliere D. Saverio Landolina – Nava alla carica di Regio Custode delle Antichità delle due Valli Demone, e Noto*. Palermo.
- DI PAOLA AVOLIO, F. (1829). *Memorie intorno al Cav. Mirabella e Alagona*. Palermo.
- GERMANÀ, G. (2010). *Le antichità di Siracusa e Caravaggio*. In *Itinerario di una visita e luoghi di ispirazione. Michelangelo da Caravaggio 1610-2010*. Atti del Convegno delle Giornate di Studio nel IV Centenario della morte, Siracusa 9 e 12 novembre 2010. A cura di GIAN SIRACUSA P. - GERMANÀ G. Siracusa, pp. 90-135.
- GRINGERI PANTANO, F. (2003). *Jean Hoüel. Voyage a Siracusa*. Palermo.
- HOÜEL, J. (1782-87). *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malta et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitants, et de quelques Usages*, 4 voll., vol. III. Paris: de L'Imprimerie de Monsieur.
- LANDOLINA NAVA, S. (2000). *Il vino Pollio Siracusano*. Siracusa.
- MARTINEZ LA RESTIA, B. (1955-56). *Saverio Landolina – Nava fondatore del Museo Archeologico di Siracusa*. ASSOR LI – LII, pp. 94-111.
- MARIETTE, P.-J. (1853). *Abecedario*, vol. XI. Paris.
- Memorie intorno all'antica corte del papiro siracusano rinnovata dal cav. Saverio Landolina Nava (scritte dal presidente Francesco di Paola Avolio)* (1994). A cura di BASILE C. Siracusa.
- ORSI, P. (1910) *Esplosioni dentro ed intorno al tempio di Atena in Siracusa*. NSA, pp. 519-541.
- PICOZZI, M. G. (2012). *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*. In *Roma e l'Antico. Realtà e visione del '700*, A cura di BROOK, C. – Curzi, V. Milano, pp. 15-26.
- PINAULT SØRENSEN, M. (1996). *Le voyage en Italie de Hoüel (1769-1772)*. In *Hommage au Dessin. Melanges offerts a Roseline Bacou*. Rimini, p. 511.
- RUSSO, S. (1994). *Siracusa: immagine e storia*. In BENEVENTANO DEL BOSCO, P. *Siracusa urbs magnificentissima. La collezione Beneventano di Montecimiti*, Milano.
- SCARFÌ, D. (2009). *Nota del traduttore*. In DUMAS, A. *Viaggio a Siracusa* (trad. di D. Scarfì), Siracusa.
- WINCKLEMANN, J.J. (2008). *Lettera a Marburg*. In *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, Milano, p. 14.

Note

- ¹ Si tratta del *Tempio di Giove Olimpico, Veduta della Fonte Aretusa, Veduta esterna della grotta detta Orecchio di Dionisio, Veduta del grande teatro di Siracusa*.
- ² Da quest'ultima proviene il famoso sarcofago in marmo, rinvenuto da F.S. Cavallari nel 1872 e attualmente esposto al Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa.
- ³ Riferimento all'opere di Gaetani.
- ⁴ Di questo ce ne parla di Paola Avolio nella sua *Dissertazione sopra la necessità ed utilità di ben conservarsi gli antichi monumenti di Siracusa*.
- ⁵ August Wilhelm Julius Ahlborn è nato ad Hannover ed ha studiato con Karl Wilhelm Wach a Berlino. In Italia giunse nel 1827, dove si convertì al cattolicesimo e visse tra Firenze e Roma. Dipinse soprattutto paesaggi italiani, ma anche alcuni tra quelli nordici, così come qualche ritratto e opere religiose. Morì a Roma nel 1857.

I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg (1487) *Mediterranean ports in Konrad Grünenberg's travel's diary (1487)*

DANILO JACAZZI

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

During the 14th and 15th centuries there was a significant resumption in the practice of the traditional "medieval" pilgrimage, by means of galleys and ships plying the Mediterranean Sea. Among the renaissance's knights who travelled to the Holy Land was Konrad Grünenberg, a personality who is not very well known. In 1486 he embarked from Venice to Jerusalem. Konrad's travel diary is one of the most beautiful examples of the genre, showing notable drawing skills, particularly in the illustrations of the coastlines of the main cities he encountered on his route to Palestine. Accompanying these views, Konrad reported on a wealth of interesting geographic and topographic details.

Based on his previous architectural training, Konrad was also able to annotate his drawings with construction details of buildings, and indications of the shapes of the main urban settlements, particularly the configuration of harbour structures and fortifications.

Parole chiave

Mediterraneo, Cartografia, Rinascimento, Porti

Mediterranean, Cartography, Renaissance, Ports

Introduzione

Porti, scali, torri, castelli e luoghi significativi delle città costiere del Mediterraneo nel corso dei secoli sono stati tradotti in immagini e registrati nelle raffigurazioni e nella memoria storica di viaggiatori e pellegrini, talvolta con dettagli di grande interesse. Nel Medioevo, dominato dall'interesse religioso e devozionale, il pellegrino annota soprattutto i luoghi di fede della Terrasanta, ma nelle immagini di epoca successiva il gusto rinascimentale appare evidente nei disegni di città rappresentate quasi sempre dalla costa con eleganti dettagli. Le memorie dei pellegrini costituiscono, pertanto, una delle fonti principali per la conoscenza del mondo mediterraneo. Le ricerche sul tema della cultura del viaggio medioevale negli ultimi anni hanno avuto un ampio sviluppo con una varietà di pubblicazioni scientifiche, articoli e saggi sull'argomento. I pellegrinaggi, rari nei primi tempi del cristianesimo, nel corso del Medioevo godettero, infatti, di una crescente popolarità: condizione decisiva per la nascita e la fioritura di pellegrini era il pensiero dell'indulgenza dai peccati, del pentimento, determinante per la cultura medioevale e per il Cristianesimo occidentale. Il pellegrinaggio diventa, quindi, più che un atto privato di remissione, una pubblica manifestazione di riconciliazione con Dio e con la Chiesa. A seconda della gravità dei peccati vengono scelte mete più o meno distanti. In questo contesto Gerusalemme e la Terrasanta diventano i luoghi preferiti del viaggio "religioso" medioevale, la *peregrinatio maior*, in quanto rappresentano un ritorno (geografico e devozionale) ai luoghi di Cristo. Anche se le relazioni di viaggio possono differire tra loro per portata ed intenzione, simili appaiono i modelli e le costruzioni letterarie nonché gli

itinerari. Generalmente i diari medioevali si qualificano come mera guida o enumerazione dei luoghi da visitare, senza osservazioni personali; solo alcuni presentano semplici informazioni o consigli pratici per l'organizzazione del viaggio e delle relative tappe. A partire dal XIV secolo, soprattutto dopo lo stabile insediamento sul Sion dell'ordine francescano, si inaugura "l'era dei grandi resoconti", delle memorie prodotte, almeno in larga misura, dai mercanti-scrittori [Cardini 2012, 9-10]. Ma solo alcune opere odepatiche segnano con schemi grafici e cartografici i percorsi e i luoghi visitati. Tra questi il diario di Konrad Grünenberg.

Il presente contributo è una sintesi di un più ampio studio condotto insieme alla prof.ssa Ornella Zerlenga che in questi stessi atti analizzerà il diario dal punto di vista della rappresentazione grafica dei ritratti di città.

1. Il pellegrinaggio nel Rinascimento

Tra il XIV e il XV secolo si assiste a una ripresa dei pellegrinaggi, favorita dai buoni rapporti diplomatici e commerciali instaurati tra il sultanato mamelucco d'Egitto e il Regno angioino di Napoli, che resero possibile l'insediamento dell'ordine francescano nelle terre musulmane e la costruzione di ospizi e alberghi per pellegrini. L'incremento dei pellegrinaggi viene facilitato anche dal miglioramento dei collegamenti marittimi, le cui rotte venivano solcate periodicamente da galee che dal porto di Venezia raggiungevano le coste della Palestina e i porti mediorientali [Tucci 1985, 43-66]. Ma i rapporti tra le corti italiane e i paesi del Mediterraneo non si limitano ai soli aspetti mercantili: studiosi, religiosi e uomini di cultura, spinti dalla stagione rinascimentale e dalla riscoperta del mondo classico, visitano la Terrasanta e l'Egitto. Gli interessi si ampliano e nelle relazioni di viaggio notizie di carattere economico, informazioni geopolitiche, caratteristiche difensive e militari, particolari edilizi e costruttivi si ritrovano sovente accanto alle pratiche devozionali. Il pellegrinaggio si combina in maniera inscindibile con un interesse storico, geografico e sociale per il Vicino Oriente [Porcasi 2010, 187-210]. Nei primi anni del Rinascimento i diari di viaggio si attestano su modelli di transizione influenzati dal carattere devozionale tradizionale del pellegrinaggio medioevale, ma intrisi di forme e contenuti del pensiero moderno. Guidato da antichi portolani, che fornivano una dettagliata descrizione del profilo delle coste, e da carte nautiche con l'indicazione delle rotte, il viaggiatore del XV secolo unisce alla devozione del pellegrino le curiosità scientifiche dell'osservatore e le notazioni descrittive del letterato. Nel XV secolo inizia a dispiegarsi la rete dei viaggi „umanistici“: ai consueti moventi religiosi, commerciali e diplomatici si affiancano la bibliofilia e gli interessi antiquari. Fondamentale in tal senso appare il contributo dei viaggiatori europei, soprattutto di cultura franco-renana che, a vario titolo, affrontano il viaggio nel Mediterraneo lasciando alcune delle più interessanti rappresentazioni delle città visitate. Il diario *Peregrinatio in Terram Sanctam* scritto da Bernard von Breydenbach, canonico di Magonza, e illustrato da Erhard Reuwich di Utrecht, definito dall'autore un "abile pittore", rappresenta uno dei principali modelli di itinerario corredato da alcune tra le maggiori espressioni della cultura cartografica della fine del secolo [Breydenbach 1486]. Nello stesso periodo Felix Fabri, canonico di Ulm, compie il suo secondo viaggio a Gerusalemme, descritto nell'*Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae Egypti Peregrinationem* [Fabri 1484].

Tra i cavalieri rinascimentali che intraprendono il viaggio in Terrasanta è Konrad Grünenberg, un personaggio relativamente poco conosciuto, che il 22 aprile 1486 parte

alla volta di Gerusalemme con circa cinquanta pellegrini, tra cui alcuni nobili della Baviera, Pomerania, Ungheria, Francia e Paesi Bassi. La sua famiglia, originaria di Costanza, è documentata negli archivi comunali della città. Il padre, anch'egli di nome Konrad, faceva parte della magistratura cittadina [Stelzer 1987, 288-290]. Konrad, nato probabilmente intorno al 1420, aveva ricevuto una formazione di architetto e costruttore (*Baumeister*), e, grazie al sostegno del padre, già nel 1441 era entrato a far parte del Consiglio cittadino di Costanza, svolgendo varie missioni diplomatiche. Tali incarichi gli permettono di entrare in contatto con esponenti diplomatici e patrizi di altre città, con il Duca di Baviera Giorgio di Wittelsbach-Landshut e con l'Imperatore Federico III. Nel 1461 accompagna suo padre in Francia, come componente di una delegazione che rappresenta la città di Costanza all'incoronazione di Luigi XI a Reims. Nel 1468 Konrad risulta membro del Consiglio ristretto della città, di cui nel 1470 diviene Sindaco. Nelle fonti relative al 1485 Konrad è definito Cavaliere (*Ritter*) e, in effetti, nel suo stemma sono inserite quattro insegne di ordini cavallereschi. [Pastoureau-Popoff 2011]. Nell'agosto del 1485, in occasione della visita a Costanza dell'imperatore Federico III, noto collezionista e appassionato di manoscritti, Konrad gli offre in dono l'*Armorial*, un prezioso codice pergameneo composto nel 1483 [Grünenberg 1483]. L'*Armorial* o *Wappenbuch* di Konrad Grünenberg è uno splendido manoscritto su pergamena che comprende illustrazioni, con testo esplicativo, degli stemmi di re e imperatori, nobili, arcivescovi, città e ordini cavallereschi della Germania e dei regni d'Europa.

Non si conosce con esattezza la data della sua morte, ma nelle fonti contemporanee è ricordato come deceduto già nel 1494 [Klußmann 2012, 32].

2. Il viaggio di Konrad Grünenberg

Bernhard von Breydenbach parte il 25 aprile 1483 da Oppenheim in Renania, Felix Fabri il 14 aprile 1483 da Ulm in Baden-Württemberg, Konrad Grünenberg il 22 aprile 1486 da Konstanz con un servo e tre cavalli [Grünenberg 1487, 1r]. La prima sezione dell'itinerario in Terrasanta seguita dai tre pellegrini prevede un percorso attraverso le Alpi, dalla Germania fino all'imbarco di Venezia, punto di partenza del viaggio per mare. Le Alpi rappresentano per i pellegrini una mera tappa di transito del cammino e, pertanto, nella maggior parte dei casi nei diari di viaggio non viene dedicata particolare attenzione alla descrizione del passaggio tra le montagne. Nel primo tratto del suo viaggio il percorso seguito da Konrad registra come prima tappa Rheineck (Svizzera), attraversa l'Austria passando per Feldkirch, Klösterle, Landeck, Flauring e Innsbruck e da lì, tramite il Brennero, segue l'itinerario Vipiteno (Sterzing), Chiusa (Klausen), Egna (Neumarkt), Trient, Ospedaletto e Feltre fino a Treviso; infine attraverso Mestre giunge a Marghera e poi a Venezia, presumibilmente intorno agli inizi di maggio [Denke 2011, 130-135]. Venezia rappresentava l'imbarco preferenziale per la rotta marina dei viaggi in Terrasanta. Le galee per la Terrasanta di solito partivano da Venezia due volte in un anno: a marzo *passagium vernale* o tra giugno e agosto *passagium aestivale*. Nella città lagunare esistevano, inoltre, una serie di strutture ricettive che consentivano il soggiorno dei pellegrini stranieri in attesa della partenza. Tra esse anche il fondaco dei tedeschi, fondato nel XIII secolo soprattutto per rispondere alle esigenze commerciali del porto, punto d'approdo delle merci trasportate da mercanti tedeschi e riferimento logistico per tutti i viaggiatori connazionali. Konrad stipula un vero e proprio contratto di viaggio, come erano soliti fare i pellegrini, con l'armatore Agostino Contarini, esponente di una famiglia che

DANILA JACAZZI

dalla metà del „400 dominava il mercato dei viaggi navali da Venezia a Jaffa, scalo portuale di Terrasanta [Newett 1907, 95].



Figg. 1-2: K. Grünenberg, la chiesa di San Marco e il porto del Lido a Venezia, 1487 (ff 5r e 8r).

La traversata durava in genere da otto a dodici settimane, ma l'attesa dell'imbarco e del rilascio dei permessi necessari, nonché il perfezionamento del contratto di viaggio con l'armatore, a volte richiedeva parecchie settimane. Durante il soggiorno veneziano Konrad, come di consueto, visita le principali chiese ove venivano venerate reliquie di santi e martiri e partecipa alla processione del Corpus Domini che descrive con dovizia di particolari. Alla chiesa di San Marco a Venezia dedica la prima tavola del suo diario [f. 5r]. Il 31 maggio si imbarca sulla galea del Contarini e dopo aver lasciato il porto del Lido parte alla volta della Palestina il 2 giugno. Nel diario Konrad inserisce alcune tavole con pregevoli raffigurazioni dei luoghi incontrati nel viaggio, illustrazioni che, insieme al testo, consentono di seguire con precisione l'itinerario seguito. Tra le prime è una rara immagine di Venezia con i *Doi Castelli* quattrocenteschi, (Castelnuovo a Sant'Andrea e Castelvechio a San Nicola), posti a difesa del porto del Lido, accesso settentrionale alla laguna [f. 8r]. In nessuna pianta, a cominciare da quella del De Barbari, appaiono disegnati con tanta accuratezza forse perché non si voleva far conoscere il particolare sistema difensivo della città. I due castelli, in posizione strategica all'imboccatura del porto, erano dotati di alte torri sul mare che avevano anche lo scopo di fungere da vedetta e di

rispondere alla necessità di sbarrare gli accessi marittimi alla città. Il giorno successivo, 3 giugno, la nave attracca a Parenzo (Poreč), sulla costa occidentale dell'Istria. La splendida veduta su due fogli [ff. 8v-9r] rappresenta la città circondata dalle acque.



Figg. 3-4: K. Grünenberg, Sebenico e Lesina, 1487 (ff 11v e 12v).

Il nucleo urbano, densamente edificato, appare cinto da possenti mura medioevali con torri di difesa e di avvistamento. Sul lato destro della tavola è disegnata una chiesa con campanile, identificabile con l'originaria chiesa di Sant'Eufemia a Rovigno (Rovinj), centro istriano diviso da Parenzo dal canale o fiordo di Leme. Un'alta torre circolare di fattura medioevale, disegnata sul margine destro del foglio, domina il territorio. Dopo Parenzo e Rovigno la galea naviga verso Pola (Pula) e Zara in Dalmazia, dove giunge il 7 giugno. Konrad si dilunga nel suo diario a descrivere le difficoltà e l'organizzazione della traversata, le modalità di gestione della nave e le tecniche di navigazione, fornendo interessanti dettagli sui compiti del nocchiero, cui era affidato il governo della nave con l'ausilio di una bussola e di una carta nautica in pergamena sulla quale «tutto il mare è dipinto con tutte le rocce e gli scogli sommersi», con l'indicazione delle distanze e dei porti (ff. 6v-7r). A Zara è dedicata una veduta su due fogli che ritrae in primo piano la possente cinta muraria eretta dalla Serenissima a difesa della città dalle incursioni dei Turchi. Nel denso tessuto urbano si distingue la facciata della cattedrale di Sant'Anastasia

riconoscibile dal grande rosone. Alla vecchia Zara (Biograd) è dedicata la tavola del foglio 11. Il viaggio di Konrad prosegue verso Sebenico, al tempo dominio della Repubblica di Venezia, come sottolineato dal rilievo con il leone di San Marco disegnato sulla porta d'accesso alla città nella tavola ad essa dedicata [f. 11v]. Nella veduta della città, con gli edifici distribuiti ai piedi della grande fortezza di San Michele, risalta la cattedrale di San Giacomo dalla grande cupola decorata con rosoni e statue. In primo piano sono disegnate imponenti strutture fortificate poste a guardia del porto naturale, collegato al mare dal canale di Sant'Antonio. Tappa successiva è l'isola di Lesina (Hvar), al centro delle rotte di navigazione nell'Adriatico e importante base navale di Venezia, dove la galea di Konrad attracca il 15 giugno. L'omonima città è raffigurata circondata da mura che collegano la parte bassa, caratterizzata da raffinati edifici residenziali, con il castello fortificato dalle possenti mura merlate nella parte alta dell'isola [f. 12v]. Il viaggio prosegue verso Korčula ritratta nel foglio 13r. con impianto a forma circolare con mura di cinta che racchiudono edifici disposti con andamento anulare intorno alla cattedrale di San Marco, sovrastata dalla imponente torre campanaria. A Ragusa (Dubrovnik) la galea sosta per alcuni giorni; Konrad ha, quindi, modo di osservare con attenzione particolari fedelmente riportati nel ritratto della città [ff. 13v- 14r]. Il centro abitato sorge su un'isola rocciosa; il nucleo urbano appare circondato da bastioni turriti. Un possente sistema di torrioni collegati da ponti levatoi sorgono a difesa del porto chiudendone l'ingresso riparato dalle fortezze di San Luca e San Giovanni e da uno sbarramento artificiale disegnato in primo piano. Eleganti architetture ricche di elementi decorativi, chiese, palazzi, loggiati e fontane si affollano nel tessuto urbano. Sulla sinistra, all'esterno delle mura, si nota il forte di San Lorenzo, la fortezza occidentale costruita in posizione strategica su un alto picco roccioso. Dopo aver costeggiato l'Albania, Konrad giunge a Corfù, sull'omonima isola greca, dedicando alla città un disegno su fogli affiancati [ff. 15v- 16r]. Nella rappresentazione di Konrad dominano i castelli e le fortezze che si ergono a difesa del nucleo urbano caratterizzato da edifici disposti in maniera irregolare. Ponti levatoi danno accesso alle porte urbane innestate alle mura. L'approdo al porto è riparato da una barriera artificiale. Attraversando le acque greche in prossimità delle isole Lefkada e Kefalonia, la galea attracca, quindi, a Modone (Methoni) nel Peloponneso (Morea), scalo preferenziale delle navi veneziane sulla rotta per la Terrasanta. La cittadella fortificata, avamposto del dominio veneziano, è ritratta da Konrad ai fogli 17v-18r. In primo piano, fiancheggiata da torri circolari e sormontata dal leone di San Marco, è la porta di Mare, accesso principale alla città, collegata attraverso un ponte proteso sul mare ad una torre quadrangolare a guardia del molo. Lungo le mura, nella parte occidentale del circuito, sono disegnati dei mulini a venti impiantati su torri circolari. Dopo una lunga traversata la galea sosta a Candia, nell'isola di Creta, raffigurata nel diario ai fogli 19v e 20r. In primo piano sono disegnate le possenti strutture della darsena e dell'arsenale e le poderose torri che sorvegliano l'imbocco del porto affollato da imbarcazioni. Dalla darsena, dominata da un grande edificio con lo stemma veneziano, un'ampia strada, collegata alla porta sul lato opposto delle mura, divide l'antico nucleo urbano. Anche a Rodi è dedicata una grande veduta sui fogli 20v e 21r. La città è munita di bastioni e torri di avvistamento con cammini di ronda individuate da piccole scritte e sormontate da bandiere con lo stemma dei cavalieri di Rodi. Gli edifici sono disposti ai lati di un'ampia strada sulla quale sono disposti gli alberghi delle varie



Fig. 5-6: K. Grünenberg, Ragusa e Candia, 1487 (ff 13v-14r e 19v-20r).

DANILA JACAZZI



Figg. 7-8: K. Grünenberg, Rodi e Famagosta (1487), (ff 20v-21r e 26v-27r).

nazioni che ospitano i pellegrini. Un'altra strada parallela collega il palazzo del Gran Maestro al porto, caratterizzato dalla fitta presenza di mulini sulle torri. Le successive raffigurazioni del diario ritraggono scorci ciprioti del porto di Limisso, [f.23], con il castello medioevale chiuso da un ponte levatoio, della spiaggia "alle Saline" [f.24], di Salamina (Costus) [f.25v], con le rovine di antichi edifici, di Famagosta [ff.26v-27r] con in primo piano la cittadella fortificata e, nel tessuto urbano, la chiesa dei Santi Pietro e Paolo dalla ricca decorazione gotica.

Dopo un lungo tragitto la galea di Konrad attracca finalmente a Jaffa, all'epoca principale scalo della Palestina, fin dal Medioevo utilizzato da mercanti e pellegrini europei. Il porto di Jaffa nella veduta [ff. 28v-29r] è posizionato su terrazzamenti occupati da un accampamento arabo, come sottolineato dalle scritte rosse in caratteri arabi apposte sulle tende. Il cammino prosegue poi a piedi con l'ausilio di asini fino a Ramla, una delle più importanti città incontrate lungo il viaggio, caratterizzata nel racconto di Konrad da mura e stretti vicoli. Qui il gruppo sosta nell'*hospitium* fondato dal Duca di Borgogna e disegnato nella veduta [ff.31v-32r]. I caratteri distintivi delle architetture mutano decisamente: nel tessuto urbano, dal quale si innalzano alti minareti, si distinguono tra i palmeti l'edificio del bagno turco e le strutture a "cuba" di fattura bizantina. Moschee, templi pagani e rovine di edifici cristiani, come la basilica di San Giorgio a Lod, incontrati lungo il cammino, vengono dettagliatamente raffigurati nelle successive tavole.

L'ultimo ritratto di città è dedicato al punto di arrivo del pellegrinaggio: Gerusalemme [ff. 35v-36r]. La città, circondata dal torrente della Geenna, limite naturale all'espansione urbana, è caratterizzata da una morfologia irregolare nella quale si distinguono gli edifici meta privilegiata dei pellegrini: la basilica cristiana del Santo Sepolcro, la "Rotonda", il tempio di Salomone, la Cupola della Roccia, contrassegnati da piccole scritte, così come le rovine e gli edifici posti fuori le mura.

Konrad si trattiene in Terrasanta 20 giorni, ripartendo il 1 settembre per Venezia, dove approda il 16 novembre. Alla fine del diario l'autore dichiara che il suo viaggio è durato in totale trentatré settimane, tuttavia la registrazione cronologica delle feste dei santi, dei giorni della settimana e le date che egli stesso fornisce lasciano ipotizzare che il pellegrinaggio sia in effetti durato solo trentuno settimane. Forse Konrad prende come riferimento simbolico l'età di Cristo, traslando metaforicamente la sua esperienza in una simbolica *imitatio christi* [Aercke 2006, 168].

Nel testo del diario Konrad mostra interesse per l'architettura, le questioni di cavalleria e i dettagli militari delle fortificazioni, riportando informazioni minute sulle carte nautiche, sulle distanze tra i percorsi, sulle monetazioni, ma anche sulla presenza di reliquie.

Il diario del viaggio, compilato in forma manoscritta, conosce solo un'edizione in una traduzione in alto tedesco pubblicata nel 1912 [Goldfriedrich-Fränzel 1912] e una moderna edizione critica, sempre in tedesco [Denke 2011].

Conclusioni

Nei viaggiatori del Rinascimento le immagini di città assumono il valore di ritratti urbani, in cui la rappresentazione dello spazio riveste un maggior valore documentario rispetto alla contestualizzazione dei luoghi, nonostante siano il prodotto simbolico di processi culturali e figurativi complessi.

Konrad Grünenberg nel diario di viaggio, uno dei più belli esemplari nel genere, mostra notevoli capacità di disegnatore illustrando le principali città costiere incontrate sulla rotta

consueta per la Palestina. Nelle sue vedute sono riportati, con grande dovizia, particolari geografici e topografici di grande interesse. Konrad registra meticolosamente, con la sensibilità propria alla sua formazione architettonica, i dettagli costruttivi degli edifici e la forma dei principali insediamenti urbani, soffermandosi sulla configurazione delle strutture portuali e delle fortificazioni.

Bibliografia

- AERCKE, K. (2006). *The pilgrimage of Konrad Grünenberg to the Holy Land in 1486*. In DI BIASE, G.C. *Travel and translation in the early modern period*. Amsterdam: Rodopi.
- BREYDENBACH (von), B. (1486). *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz: manoscritto. Bayerischen Staatsbibliothek München. 2 Inc.c.a. 1725.
- CARDINI, F. (2012). *Presentazione*. in *I Pélerinages communes, i Pardouns de Acre e la crisi del Regno Crociato. Storia e testi*. Padova: Libreria Universitaria Edizioni.
- DENKE, A. (2011). *Konrad Grunembergs Pilgereise ins Heilige Land 1486*. Wien: Bohlau Verlag und Koln Weimar.
- FABRI, F. (1484). *Evagatorium in Terrae Sanctae Arabiae et Aegypti peregrinationem*. Manoscritto. Stadtbibliothek Ulm, 19 555,1/2.
- GOLDFRIEDRICH, J. - FRÄNZEL, W. (1912). *Ritter Grünenbergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486*. Leipzig: Voigtl n der.
- GRÜNENBERG, K. (1483). *Das Wappenbuch Conrads von Grünenberg, Ritters und Bürgers zu Costanz*. Manoscritto. Bayerische StaatsBibliothek. München. Cgm 145.
- GRÜNENBERG, K. (1487). *Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*. Manoscritto. Badische Landesbibliothek Karlsruhe. St. Peter pap. 32.
- KLUßMANN, A. (2012). *In Gottes Namen fahren wir. Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünenberg im Vergleich*. Saarbrücken: Universaar.
- NEWETT, M.M. (1907). *Canon Pietro Casola's Pilgrimage to Jerusalem in the Year 1494*. Manchester: University Press.
- PASTOUREAU, M., POPOFF, M. (2011). *Armorial Grünenberg Édition critique de l'armorial de Conrad Grünenberg (1483)*. Milano: Edizioni Orsini De Marzo.
- PORCASI, P. (2010). *La letteratura di pellegrinaggio in Terrasanta nel Medioevo*. In *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni Centelles*. A cura di CUOZZO, E. Salerno: SISAUS.
- SENSI, M. (2004). *Il pellegrinaggio cristiano a Gerusalemme*, in *I cavalieri del Santo Sepolcro. I luoghi e le immagini*. A cura di MONADORI SAGREDO, A. Roma: Retablo.
- STELZER, W. (1987). *Conrad Grünenberg*. In *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*. 2e éd. Berlin: de Gruyter, 3, coll. 288-290.
- TUCCI, U. (1985). *I servizi marittimi veneziani per il pellegrinaggio in Terrasanta nel medioevo*. «Studi veneziani», n.s., IX, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.

Da Akrágas a Girgenti. Architettura e paesaggio nelle descrizioni e nell'iconografia della "città dei templi" fra Settecento e Ottocento

From Akrágas to Girgenti: architecture and landscape in descriptions and drawings of the "città dei templi" in the 18th and 19th centuries

MARIA SOFIA DI FEDE

Università degli Studi di Palermo

Abstract

Throughout the 18th and 19th centuries, the area of the town of Agrigento was the subject of studies and cultural debates, producing a massive quantity of documentation and drawings focusing on the antiquities and landscape of the "valle dei Templi". Where not completely ignored, the contemporary town was seen only as background.

From the erudite studies of Pancrazi, to the evocative drawings by painters and architects such as Houël and Schinkel, and the graphic reconstructions by von Klenze and Labrousse, these descriptions and drawings yield evidence of chronology, and of the authors' education, interests and purposes.

Parole chiave

Agrigento, antichità, viaggiatori, XVIII secolo, XIX secolo

Agrigento, antiquities, travellers, 18th century, 19th century

Introduzione

Quando Gioacchino Di Marzo, intorno alla metà dell'Ottocento, intraprende l'opera di traduzione in italiano del *Lexicon topograficum siculum* di Vito Amico, dato alle stampe fra il 1757 e 1760, sente l'esigenza di dovere emendare incisivamente la voce dedicata alla città di Agrigento, in cui l'abate catanese aveva concesso alla città antica soltanto alcune brevi notazioni intorno ai templi antichi – fatta eccezione per il tempio di Giove Olimpico – soffermandosi invece sulla «novella Girgenti» e fornendo notizie dettagliate su tutti gli edifici degni di nota presenti nella città. Il tentativo di Di Marzo di colmare una simile lacuna – ingiustificabile a suo modo di vedere – scrivendo una lunghissima nota dedicata alle antichità agrigentine [Amico 1855, I, 523-532] è il segno evidente di un totale ribaltamento avvenuto nell'arco di un secolo nell'immaginario collettivo dell'*élites* intellettuali siciliane ed europee riguardo alla città dei templi.

Subito dopo la pubblicazione del *Lexicon* di Amico, infatti, l'attenzione per Girgenti era stata totalmente oscurata dal fascino delle rovine dell'antica Akrágas, essendo ben presto diventata una delle mete imprescindibili per la gran parte dei viaggiatori e degli studiosi che dalla seconda metà del Settecento avevano raggiunto la Sicilia alla scoperta delle antichità classiche. Ciò generò, come è noto, una produzione vastissima di descrizioni e raffigurazioni dedicate alle antichità e al contesto paesistico della valle dei Templi che, lasciando sullo sfondo la città contemporanea, si differenziò non solo in senso diacronico, ma in virtù delle diversità sostanziali di formazione, approccio e finalità sottese a tali opere.

MARIA SOFIA DI FEDE

1. I primi studi e le Antichità di Giuseppe Pancrazi

Due opere particolarmente importanti per la fortuna delle antichità agrigentine erano, in verità, già comparse negli anni cinquanta del XVIII secolo. Nel 1759 Winckelmann con le sue *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia* [Winckelmann 1759] lanciava sulla ribalta internazionale l'interesse per le rovine di Akràgas, che già nella prima metà del secolo erano state oggetto di attente esplorazioni da parte di personaggi come Jacques Philippe D'Orville (nel 1725) e John Durant de Breval (1727), i cui esiti, tuttavia, per la mancata diffusione delle loro opere nell'immediato, non avevano avuto l'eco riscontrata successivamente dall'autorevole saggio del maestro tedesco.

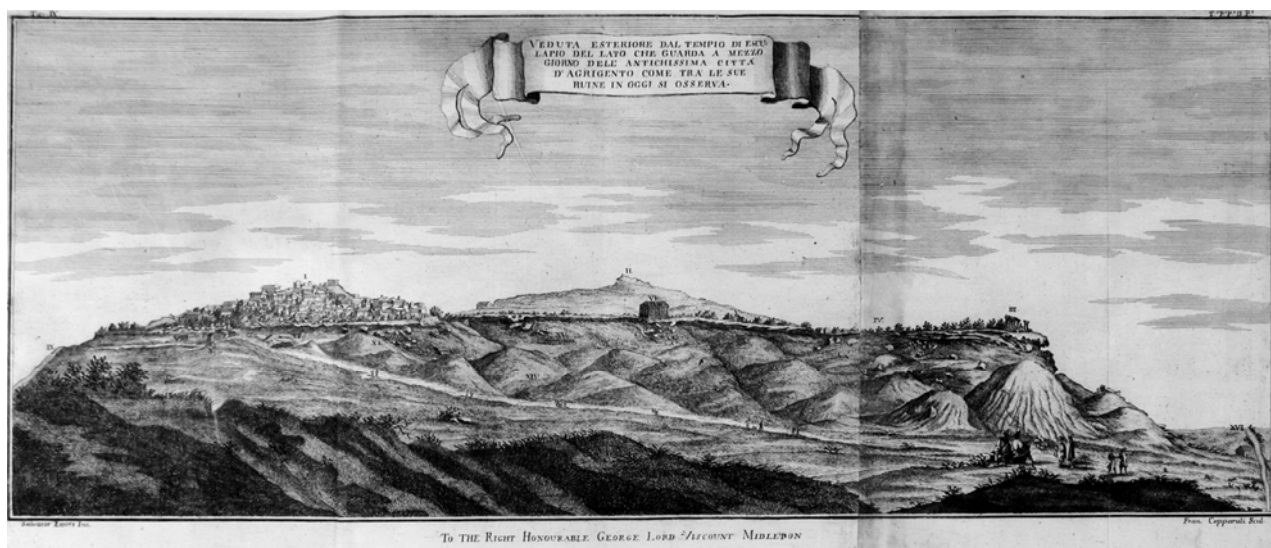
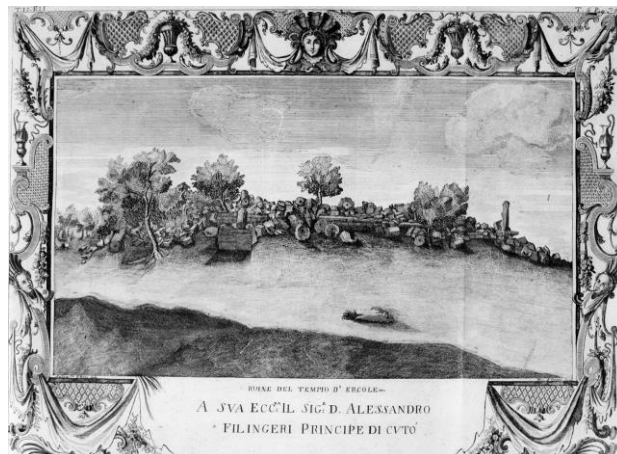


Fig. 1: S. Ettore, veduta di Agrigento e della collina dei templi (Pancrazi 1551, I).

Nel frattempo però, nel 1746, era arrivato ad Agrigento il padre teatino Giuseppe Maria Pancrazi, al quale l'Accademia Etrusca di Cortona aveva commissionato il censimento delle monete antiche siciliane, accompagnato dal pittore e incisore romano Salvatore Ettore, specializzato nella riproduzione di antichità. L'imponenza delle rovine e la copiosità di reperti di ogni genere non ancora censiti nella città dei templi deve avere indotto i due studiosi a modificare il piano della ricerca loro commissionata, ampliandola ben oltre lo stretto orizzonte della catalogazione numismatica [Bevilacqua 2009]; l'esito degli studi e dei rilievi eseguiti da Salvatore Ettore daranno vita alla celeberrima opera di Pancrazi dedicata alle *Antichità siciliane*, pubblicata in due volumi fra il 1751 e il 1752, presentando così il primo nutrito corpus di grafici dedicati alle rovine agrigentine che ci sia pervenuto; nonostante i giudizi discordanti sull'opera – feroce quello di Winckelmann che la definisce «un feto fratesco» [Pagnano 2001, 92] – i due volumi dell'erudito cortonese costituiranno a lungo per le antiche vestigia non solo un fondamentale testo di riferimento, ma soprattutto un imprescindibile modello iconografico, sviluppato su diversi registri: dai rilievi topografici e dalle vedute generali dell'intera valle, ai «ritratti» dei singoli templi presentati entro sontuose cornici, alla restituzione in proiezione ortogonale del tempio della Concordia, condotto senza una compiuta comprensione degli specifici caratteri del dorico greco, comune agli altri rilievi dati alle stampe negli anni sessanta, come quelli approntati a suo

tempo da Francesco Nicoletti per l'opera di D'Orville, pubblicata postuma nel 1764, e quelli di Andrea Pignonati pubblicati nel 1767 [Pagnano 2001, 90-94].



Figg. 2-3: S. Ettore, rovine del tempio di Castore e Polluce; rovine del tempio di Ercole (Pancrazi 1752, II).
 Fig. 4: M. Vella, «avanzi del famosissimo Tempio di Ercole», s.d. (Agrigento, Biblioteca Lucchesiana).

L'importanza rivestita dall'opera del padre teatino nel clima di rinnovato interesse per le antichità agrigentine, soprattutto nel rendere palese tutta l'urgenza di dovere predisporre una copiosa documentazione grafica che consentisse indagini sempre più accurate sulle rovine architettoniche, può spiegare il caso singolare di Michele Vella. Allievo e collaboratore di Salvatore Ettore nel complesso delle fabbriche vescovili agrigentine, dopo un maldestro tentativo di comporre un trattato d'architettura nel 1766 [Di Fede 2013], provò ad emulare, altrettanto maldestramente, l'opera di Pancrazi – ma non solo, conosceva evidentemente anche opera di D'Orville – elaborando due volumi, *Antichità del magnifico vetusto Agrigento* (s.d.) e *Monumenti spiegati dell'antica Agrigento* (1768), ugualmente dedicati a raccolte numismatiche e alla rappresentazione dei templi, rimasti in forma manoscritta e ancora oggi custoditi presso la Biblioteca Lucchesiana di Agrigento. Con la morte di Salvatore Ettore, nel 1767, Vella fu costretto a ridimensionare le sue ambizioni intellettuali; riuscì, tuttavia, a monetizzare le sue conoscenze e i suoi studi,

MARIA SOFIA DI FEDE

riconvertendosi nel “cicerone” delle antichità agrigentine – Goethe lo menziona puntualmente nel resoconto della sua visita del 1787 – e vendendo ai colti viaggiatori che raggiungevano la città i suoi rilievi dei monumenti classici, sia in fogli sfusi che raccolti in album: i disegni ritrovati presso la Bibliothèque National de France di Parigi e la British Library di Londra, simili per caratteristiche grafiche e redatti con una maggiore maestria, rispetto ai codici della Lucchesiana, presumibilmente intorno al 1770 [Pagnano 2009], costituiscono probabilmente soltanto la punta dell'iceberg di una produzione assai più numerosa, che a suo modo contribuì a divulgare per l'Europa l'immagine dell'antica Akragas.

2. Gli ultimi decenni del Settecento: i primi esiti dei “voyages pittoresques”

Fino adesso abbiamo parlato soltanto di antichità e non di paesaggio, eppure riguardo alla valle dei Templi non si tratta di entità scindibili, anzi è proprio l'irripetibile peculiarità del suo insieme di architettura e natura ad averne sancito universalmente il valore.

Come abbiamo visto, però, nelle opere nate intorno alla metà del XVIII secolo e nel decennio successivo è l'impronta erudita a prevalere nei confronti di un patrimonio ancora tutto da scoprire e quindi sono i reperti antichi ad essere al centro dell'attenzione di ragionamenti e restituzioni grafiche; lo spazio dedicato al contesto paesistico entro cui si collocano le rovine è estremamente limitato, quando non assente, e assai spesso di maniera. Le graziose verzure che scorgiamo nelle tavole di Ettore per le *Antichità* di Pancrazi hanno il compito di ingentilire soggetti talvolta poco presentabili, trattandosi spesso di informi cumuli di macerie, mentre le vedute generali della valle hanno un valore soprattutto “topografico”, necessario all'esatta ubicazione delle rovine nel territorio; né si allontanano da un simile registro le vedute “naïf” di Michele Vella, inconsapevole, mentre elabora i suoi manoscritti agrigentini, dell'imminente esplosione di quella formidabile stagione odeporica, di cui lui stesso si sarebbe a suo modo avvantaggiato.

È difficile negare che Johann Hermann von Riedesel, barone di Eisenbach, abbia ricoperto un ruolo di autentico apripista riguardo alla serie foltissima di viaggiatori stranieri che raggiunsero Agrigento dagli anni settanta del Settecento in poi, sulla scia ormai di un definitivo riconoscimento della Sicilia come meta imprescindibile per lo studio della cultura classica e della civiltà greca in particolare. Riedesel, appassionato archeologo e diplomatico, visita la Sicilia nel 1767 in cerca di conferme e dimostrazioni, sull'onda delle ipotesi avanzate dal suo amico e maestro Winckelmann, e raggiunge Agrigento nell'aprile di quell'anno; l'*incipit* del suo soggiorno è segnato dalla visione della valle dei Templi:

Se io abbia provato giammai con qualche vivacità quel sentimento così soddisfacente per me che ispira una bella veduta, ed una deliziosa situazione, avvenne allora quando io a buon mattino gettai gli occhi sulla campagna che scopresi dal convento degli agostiniani ov'era stato ricevuto il giorno prima. Mio caro amico rappresentatevi un pendio che dalla mia finestra estendevasi sino al mare per la lunghezza di quattro miglia, e colla larghezza da sei a sette miglia per ogni lato; ch'è coperto di vigne, di olivi, di mandorle, di superbe biade già in perfetta efflorescenza il 7 Aprile, di legumi eccellenti, in somma di tutte le produzioni immaginabili che può somministrare la terra, piantate alternativamente colla più graziosa varietà; dove le possessioni de' diversi proprietari sono separate da siepi di aloe e di fichi d'India; dove più di cento rossignoli empiono l'aria de' loro canti, con in mezzo a questa amena campagna il tempio in buonissima conservazione chiamato di Giunone Lacinia, il tempio ancora ben conservato della Concordia, gli avanzi di quello di Ercole, e le rovine del tempio colossale di Giove, che si fan scorgere da lontano. Or non è questo appunto il

caso di esclamare: *Illic vivere vellem / Oblitusque meorum, obliviscendus et illis / Neptunum procul e terra spectare furentem?* [Riedesel 1821, 19-20]

Le pagine del suo diario, pubblicato nel 1771 – divenuto presto una sorta di guida ufficiale del viaggio in Sicilia e Magna Grecia, primo fra tutti quello di Goethe [Cometa 1999, 47] – presentano già i *topoi* descrittivi che sono riscontrabili nelle innumerevoli restituzioni letterarie e iconografiche che lo seguiranno: da una parte i tratti di una natura rigogliosa, così generosa e inconsueta per gli occhi di un viaggiatore del nord Europa, a costituire la meraviglia di un paesaggio inaspettato; dall'altra la sequenza dei templi ancora ben visibili sul costone orientale, che da quell'altura dominano la valle come immobili sentinelle, mitici custodi di un territorio di cui sostanziano il *genius loci*.



Fig. 5: J.P. Hackert, veduta con i templi di Giunone e della Concordia, 1778.

Fig. 6: L. von Klenze, veduta di Agrigento e del tempio della Concordia, 1857.

Sembra già di potere immaginare uno dei paesaggi dipinti da Jakob Philipp Hackert successivamente al suo primo viaggio in Sicilia (1777), che nell'esercizio canonico del gusto pittoresco lascia sullo sfondo i templi di Giunone e della Concordia a sorvegliare dall'alto la quieta scena bucolica, in una restituzione del fondo valle esterno al costone meridionale tutto sommato non distante dal vero, mentre in altre opere le forzature sono più evidenti. I punti di vista delle raffigurazioni, però, sono estremamente vari, non solo per le vedute più estese; quello che usa Hackert è piuttosto ricorrente, come pure si utilizza spesso per le vedute la terrazza del convento di San Nicola (oggi Museo Archeologico) sul lato opposto rispetto al costone su cui sorgono i templi: da lì nel 1804 Karl Friedrich Schinkel produrrà una delle immagini più sognanti che ci sia rimasta del tempio della Concordia.

Riguardo invece alle raffigurazioni più ravvicinate, la varietà dei punti di vista si amplia a dismisura e possiamo dire che nessuno dei siti di stazionamento possibili lungo il crinale della collina meridionale sia stato tralasciato dai disegnatori di turno: in verità abbiamo ereditato un patrimonio di immagini formidabile per qualità e quantità. Tanti e diversi, infatti, sono stati i modi in cui questo sistema paesistico di antichità e natura è stato declinato durante quello scorcio di secolo, talvolta anche in modi assai differenti da parte dello stesso artista: in tal senso Jean Houël, rappresenta un caso esemplare di

MARIA SOFIA DI FEDE

“pittore/architetto” estremamente talentuoso, un personaggio nodale nel contesto di quegli anni, attorno a cui ruotano molti dei viaggiatori che si muovono per l'isola sulle tracce delle vestigia antiche.

Houël arriva in Sicilia una prima volta nel 1770, per tornarvi poi nel 1776, fermandosi per ben quattro anni: ciò gli permetterà di muoversi a lungo per l'isola ed eseguire moltissimi disegni, rilievi, schizzi, guaches, che gli consentiranno poi di preparare le incisioni per i quattro volumi del suo *Voyage pittoresque des isles de Sicile*, pubblicato a Parigi fra il 1782 e il 1787. Non si tratta, in questo caso, soltanto dell'abilità di utilizzare diverse tecniche di rappresentazione, ma piuttosto dell'esigenza di affrontare il tema dell'antico mediante registri diversi: «tutto il suo resoconto è costituito da una felice alternanza tra visione pittoresca e attenzione archeologica.



Fig. 7: J. Houël, rovine del tempio di Giove Olimpico (Houël 1785, III).

L'approccio di Houël è perciò consapevolmente “tant géométral que pittoresque”, e d'altronde non si spiegherebbe altrimenti il gran numero di tavole squisitamente architettoniche, quando non addirittura “tecniche”» [Cometa 1999, 70].

Ciò si esplicita chiaramente nel caso dei templi agrigentini: si passa dai riverberi ocre e turchini delle *guaches* – dove la rigogliosa natura hackertiana ha lasciato il posto a visioni più aspre e assolate – alla potenza quasi piranesiana delle incisioni, alla formidabile perizia nella composizione grafica di piante, sezioni e prospettive nei grafici dedicati al

tempio della Concordia. Si potrebbe parlare ancora a lungo delle modalità estremamente variabili di rappresentazione adottate da Houël, originali molto spesso, talvolta inquietanti, come le tavole “archeologiche” in cui assembla, come nel deposito di un museo, frammenti e reperti antichi.

Nell'economia del nostro discorso, tuttavia, è sufficiente ricordare che tale dicotomia fra gusto del pittoresco e passione per l'archeologia segneranno ancora, inevitabilmente, le attenzioni artistiche e intellettuali nei confronti dei templi agrigentini, pur continuando spesso ad intrecciarsi come accaduto nell'opera di Jean Houël; ciò anche in ragione del fatto che di lì a poco sarebbe esplosa una delle *querelle* più dibattute riguardo ai templi agrigentini, su cui torneremo.

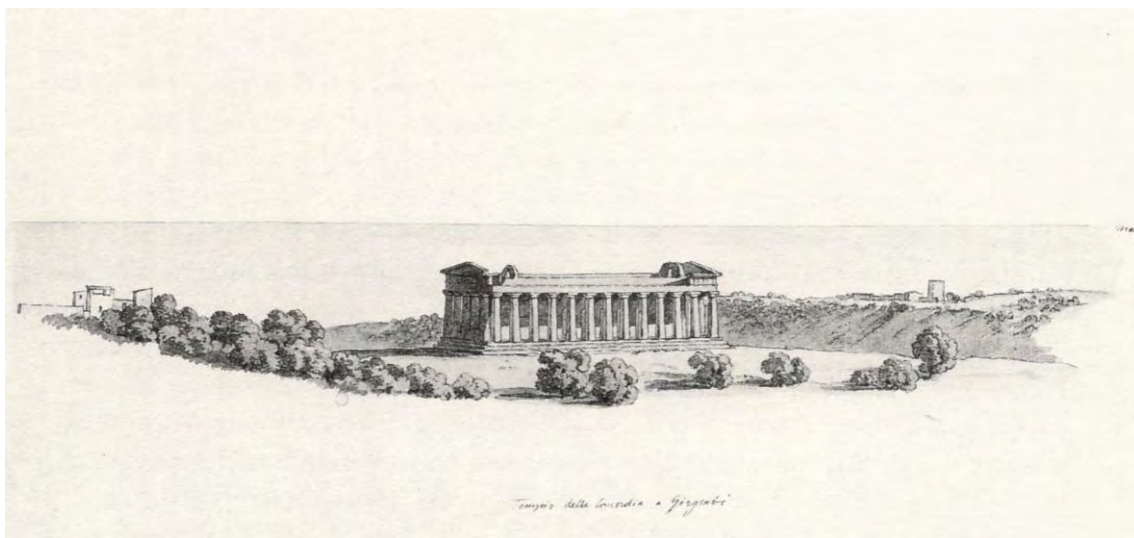


Fig. 8: K.F. Schinkel, tempio della Concordia a Girgenti, 1804 ([Berlin, Kupferstichkabinett]).

Il secolo si chiude con la pubblicazione dei cinque volumi del *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, la poderosa impresa editoriale dedicata ai territori del regno borbonico di Jean Claude Richard de Saint-Non, pubblicata a Parigi fra il 1781 e il 1786. Saint-Non non si recò mai in Sicilia, ma si avalse dell'opera di un prestigiosa équipe di artisti guidati da Vivant Denon – il vero regista dell'opera – come Louis Jean Desprez, Claude Louis Châtelet, Louis Francois Cassas ecc., che fornirono i disegni per le celeberrime acquaforti che accompagnano il testo: un'opera enciclopedica ed eterogenea, certamente indirizzata ad un pubblico più vasto di quello degli specialisti di antichità, autentico best seller del “voyage pittoresque” in Sicilia alla fine del Settecento. Soltanto quaranta anni dopo Jean Frédéric D'Ostervald avrebbe provato a reiterare il successo dell'opera di Saint-Non con un simile *modus operandi*, cioè utilizzando i disegni di architetti e artisti di prestigio. Nel suo *Voyage pittoresque en Sicile*, pubblicato a Parigi fra il 1822 e il 1826 si possono avvertire gli sviluppi del dibattito dei primi decenni dell'Ottocento sulle antichità agrigentine: qui compaiono i “giganti” del tempio di Giove Olimpico che al tempo di Saint-Non non erano stati ancora scoperti.



Fig. 9: L.J. Desprez, veduta delle rovine del tempio di Giunone Lacinia (Saint-Non 1785, IV).

3. Per concludere: il ritorno dei “giganti”

La mitizzazione del tempio di Giove Olimpico trae origine dalla testimonianza di Diodoro Siculo, secondo cui si trattava del più grande edificio sacro della Sicilia e di uno dei più grandi del mondo greco; ma di tanta magnificenza nel XVIII secolo era rimasto ben poco e le congetture degli eruditi si erano dovute basare sui pochi frammenti architettonici leggibili che affioravano sul lato ovest della collina. Ancora Houël ci ha consegnato, in merito, una delle immagini più suggestive: l’immensa rovina di un capitello e di un frammento di trabeazione, che sembra fuoriuscire dalle viscere della terra e sopra cui è arrampicato un uomo, minuscolo in proporzione, come su di un Gulliver addormentato di swiftiana memoria.

All’inizio del nuovo secolo, però, consolidata ormai l’idea di dovere approntare un sistema di tutela e di salvaguardia delle antichità isolate da una parte e dall’altra l’urgenza di dovere superare le tante approssimazioni e contraddizioni formulate dagli studiosi sui templi agrigentini, spesso reiterate e moltiplicate, spinsero il governo borbonico ad avviare una campagna di scavi per liberare le rovine e tentare di identificare esattamente l’impianto. Il ritrovamento, nel 1804, dei frammenti dei telamoni, sotto la cura del nuovo regio custode delle antichità agrigentine Raffaele Politi, avvia una vivacissima *querelle* sull’esatta configurazione del tempio e sulla collocazione dei “giganti” che si protrarrà con inusitata acribia filologica per alcuni decenni, coinvolgendo personaggi come Charles Robert Cockerell, amico e consulente di Politi nelle prime fasi di scavo, e Leo von Klenze, ad Agrigento negli anni venti del secolo, nella fase più aspra delle polemiche; una provvisoria soluzione della questione sarà definita soltanto nel 1836, con la pubblicazione

del terzo volume delle *Antichità della Sicilia* di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, dedicato ad Agrigento.

Non è questa la sede per ripercorrere nel dettaglio tutte le fasi di questa vicenda, che però segna un oggettivo mutamento nei confronti delle antichità agrigentine. Da quel momento, infatti, sulla fascinazione romantica esercitata dalle rovine comincerà a prevalere sempre di più l'attenzione per gli aspetti specificatamente architettonici: il caso del tempio di Giove Olimpico, particolarissimo per impianto e dimensioni, poneva ancora di più l'urgenza di comprenderne le peculiarità, in un momento in cui, peraltro, l'affermarsi del *greek revival* andava di pari passo con la conoscenza scrupolosa delle testimonianze materiali. Per tutta una generazione di architetti attivi nella prima metà dell'Ottocento, o poco oltre, il viaggio ad Agrigento assumerà i tratti di un'esperienza o di formazione, come accadrà per molti allievi delle accademie europee, o di maturazione e verifica dei propri intendimenti professionali, si pensi soltanto al ruolo esercitato in tal senso da Hittorff o von Klenze, anche in seno all'altro grande dibattito maturato in quegli anni, quello intorno alla policromia. Ciò produrrà una grande messe di rilievi tecnici, di disegni in proiezione ortogonale, attentissimi anche nella restituzione dei particolari architettonici e decorativi, dove ovviamente la componente paesistica non poteva trovare posto.



Fig. 10: Ch.R. Cockerell, ricostruzione di un telamone del tempio di Giove Olimpico (D'OSTERVALD 1822, I).
 Fig. 11: H. Labrousse, ricostruzione dell'antica Agrigento, 1828 (Paris, Academie d'Architecture).

MARIA SOFIA DI FEDE

Non si può neanche dire che il *voyage pittoresque* nella valle dei Templi avesse esaurito la sua vena, se negli anni venti riusciva a trovare un altro buon successo nell'opera di Jean Frédéric D'Ostervald, o perso la sua capacità di seduzione, come testimoniano, ad esempio, il resoconto narrativo e i formidabili disegni di Eugène Viollet-le-Duc, o i dipinti di Leo von Klenze: piuttosto l'evoluzione degli studi e delle conoscenze di quegli anni produrranno avvincenti ricostruzioni grafiche che si andranno ad aggiungere alle tradizionali vedute dei templi agrigentini. Due esempi per tutti: la ricomposizione in versione eretta di uno dei "giganti" disegnata da Cockerell e pubblicata in D'Ostervald, un anticipo dell'attuale sistemazione del telamone nel Museo Archeologico di Agrigento; la ricostruzione ipotetica di Henri Labrousse (1828) di una parte della collina dei templi, con le mura e uno degli accessi alla città antica, attraverso cui tenta di riportare agli occhi dei contemporanei il paesaggio monumentale dell'antica Akragas.

Bibliografia

- AMICO, V. (1855-1856). *Dizionario topografico della Sicilia*, trad. a cura di Di Marzo, G., 2 voll. Palermo: P. Morvillo.
- BEVILACQUA, M. (2009). *Roma, Firenze, Agrigento: Pancrazi, Ettore e la pubblicazione delle Antichità Siciliane*, in CARLINO, A. (a cura di). *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. Roma: Gangemi, pp. 73-109.
- COMETA, M. (1999). *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Roma-Bari: Laterza.
- DE MIRO, E. (1994). *La Valle dei Templi*. Palermo: Sellerio.
- D'ORVILLE, J. PH. (1764). *Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur ...*. Amsterdam: G. Tielenburg.
- DI FEDE, M. (2005). *Agrigento nell'età moderna: identità urbana e culto dell'antico. Dalle decades di Tommaso Fazello ai manoscritti di Michele Vella*. Palermo: Caracol.
- DI FEDE, M.S. (2013). *I Vari Componenti d'Architettura (1766) di Michele Vella*. In SCADUTO, F. (a cura di). *Libri incisioni e immagini di architettura come fonti per il progetto in Italia*. Palermo: Caracol, pp. 111-122.
- DI MATTEO, S. (1999-2000). *Viaggiatori stranieri in Sicilia dagli Arabi alla seconda metà del XX secolo. Repertorio, Analisi, Bibliografia*, 3 voll. Palermo: ISSPE.
- D'OSTERVALD, J.F. (1822-1826). *Voyage pittoresque en Sicile ...*, 2 voll. Parigi: P. Didot.
- GIUFFRÈ, M.- BARBERA, P.- CIANCIOLO COSENTINO, G. (a cura di) (2006). *The time of Schinkel and the age of Neoclassicism between Palermo and Berlin*. Cannitello: Biblioteca del Cenide.
- HOUËL, J. (1782-1787). *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari ...*, 4 voll. Parigi: Imprimerie de Monsieur.
- PAGNANO, G. (2001). *Le antichità del Regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia*. Siracusa-Palermo: A. Lombardi.
- PAGNANO, G. (2009). *Michele Vella antiquario agrigentino*, in CARLINO, A. (a cura di). *La Sicilia e il Grand Tour. La riscoperta di Akragas 1700-1800*. Roma: Gangemi, pp. 135-153.
- PANCRAZI, G. M. (1751-1752). *Antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno ...*, 2 voll. Napoli: A. Pellicchia.
- (de) SAINT-NON, J.C.R. (1781-1786). *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile ...*, 5 voll. Parigi: Clousier.
- WINCKELMANN, J.J. (1759). *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*. In «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste». V, 2, pp. 223-242.
- TUZET, H. (1988). *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo: Sellerio.

Sitografia

- <http://www.bnf.fr> (consultato 10/6/2016).
- <http://www.commonswiki.org> (consultato 1/6/2016).
- <http://www.zeno.org> (consultato 1/6/2016).

Vetus adversus novum: *la antigüedad clásica como piedra angular de la iconografía de las ciudades gallegas*

Vetus adversus novum: *classical antiquity as an essential element in the iconography of Galician cities*

ANA E. GOY DIZ

Universidad de Santiago de Compostela

Abstract

The process of Romanization of the ancient region of Gallaecia under the Roman Empire produced profound and lasting effects, resulting in part from the conservation of two unique examples of Roman engineering: the Torre de Hércules Lighthouse at Coruña and the “Muralla”, or Roman walls of Lugo, both of which are included in the UNESCO List of World Heritage sites.

The aim of this communication is to analyze how these ancient sites have developed as defining elements, on which the images of the two related cities have been founded.

The first evidence of this effect dates to the 16th century, however it was above all in the 19th century, when both towns became their respective provincial capital and their importance in the organization of the State was recognized, that their modern image was formed. Each city was represented by the corresponding magnificent work of Roman engineering, which would in turn come to be seen as the symbol of each city.

Both graphic illustrations (engravings and historic photographs) and literary sources show the great importance assumed by the Torre de Hércules and the Muralla de Lugo in the urban iconography of these cities in north-western Spain.

Parole chiave

Muralla de Lugo, Torre de Hércules, Galicia, Iconografía urbana

Roman Walls of Lugo, Tower of Hercules, Galicia, Urban iconography

Introducción

Todas las ciudades, por muy diferente que sean en su origen, desarrollo e historia funcionan como verdaderos palimpsesto, que ocultan bajo una superficie homogénea las huellas de su pasado. Cada etapa deja su impronta y adentrarnos en esa historia es interpretar un perfil arqueológico en el que, como extractos se reflejan los principales acontecimientos vividos. Partiendo de esta realidad, haremos una aproximación a dos ciudades que se localizan en el noroeste de España: Lugo y A Coruña que han conformado su imagen a partir de dos singulares monumentos que se han convertido en metonimias urbanas que simbolizan perfectamente a la ciudad.

Quizás primeramente sea necesario señalar que en tiempos del emperador Augusto, después del final de las Guerras Cántabras (29-19 a.c) este territorio que formaba parte de la Hispania Ulterior Lusitania fue pacificado y profundamente romanizado dentro del programa de expansión del Imperio por el oeste. Prueba de ello es que el propio emperador Octavio Augusto ordenó a su legado Paulo Fabio Maximo, entre el año 15 y 13 a.C., la fundación de la ciudad de *Lucus Augusti* (Lugo) que se convirtió en una de las

ANA E. GOY DIZ

más importantes del noroeste hispano y que llegó a ser capital del conventus lucensis. Por los mismos años, surgió la ciudad de *Brigantium* (A Coruña) en torno a una magnífica ensenada natural en la que se ubicó un puerto, en el que recababan las flotas romanas, que procedentes del Mediterráneo, abastecían las provincias de Germania y Britania durante la época de la conquista.

De ese pasado romano, nos han quedado importantes testimonios, pero hoy queremos centrar nuestra mirada en dos bienes patrimoniales de especial interés: la muralla de Lugo, que fue construida en tiempos del emperador Aureliano, alrededor del 270 d. C., durante la crisis del imperio del siglo III, y el faro de *Brigantium*, más conocido como Torre de Hércules, que fue erigido en tiempos de Augusto [Rodríguez Colmenero; Ferrer Sierro 2014, 243]. El hecho de que estas dos magníficas obras de ingeniería civil romana se hayan convertido en los iconos de cada una de estas ciudades nos parece un hecho relevante para analizar en este foro dedicado a la iconografía urbana, pero este proceso se produjo a partir del siglo del siglo XVII, y sobre todo en el XVIII y XIX cuando ambos monumentos fueron reinterpretados y difundidos, pero sin perder esa integridad y autenticidad original, que UNESCO reconoció en el año 2000 en la Muralla Romana de Lugo y en el 2009 en la Torre de Hércules, accediendo a su inscripción en la lista de Patrimonio Mundial.

1. Lucus Augusti, la ciudad más antigua de la Gallaecia

Lugo es una ciudad-yacimiento, que se localiza sobre un promontorio natural en la divisoria de los ríos Miño y Rato. Su origen estuvo en un campamento militar que utilizaron las tropas del general romano Caius Antistus Vetus, durante las Guerras Cántabras, para reponerse de la contienda y recuperar a los heridos con las aguas medicinales de los manantiales termales del Miño.

Durante los tres primeros siglos de su historia, la ciudad experimentó un importante crecimiento que se materializó en la consolidación de la estructura viaria, en el trazado de la red de abastecimiento y de saneamiento de aguas con el acueducto y las cloacas, así como la definición de los espacios públicos y privados, así como la construcción de las principales edificaciones. La importancia adquirida durante esta época determinó que durante la crisis del Imperio del siglo III se ordenase su fortificación, lo que supuso que la fisonomía urbana cambiara debido a la construcción de una muralla que por razones estratégicas se adaptó a la topografía del terreno, dejando fuera del perímetro amurallado parte de los barrios existentes que fueron sacrificados al no poder asegurar su protección. Así se levantó un muro con un perímetro de 2.266 metros reforzado por 86 torres coronadas con los cuerpos de guardia de dos o tres pisos, que rodeaban una superficie aproximada de 34,4 hectáreas y a la que se accedía a través de cinco puertas: porta Miñá, porta Falsa, porta de San Pedro, porta Nova y porta de Santiago [Rodríguez Colmenero 2007, 46].

En los comienzos del siglo V se inicia la decadencia de la ciudad con la llegada de los pueblos bárbaros, primeros los suevos y más tarde los visigodos la ocuparon y la anexionaron a sus reinos. Para entonces, *Lucus* había quedado prácticamente desierta, con sus edificios expoliados por los propios habitantes que en su huida al campo, se habían llevado todo aquello que pudiera ser saqueado por los invasores. A comienzos del VIII, los árabes ocuparon la península Ibérica y la ciudad quedó bajo el dominio musulmán, pero fue por poco tiempo, porque el rey cristiano Alfonso I reconquistó el

territorio y, con ayuda del obispo Odoario, repobló la zona, iniciándose una nueva etapa en la historia de la ciudad.

2. El anillo urbano que configuró la ciudad. La muralla

Lugo es una ciudad que ha crecido condicionada por ese anillo de piedra que es su muralla y su configuración obedece al trazado de la misma. En el plano más antiguo que conservamos, que data de 1812¹, podemos identificar todavía las huellas del *Burgo Vello*, que fue el germen de la ciudad medieval y se localizó en el sector suroccidental del recinto amurallado, en el entorno de la catedral y que se caracterizó por un entramado de calles estrechas y laberínticas. También se identifican los restos del *Burgo Novo* en las inmediaciones de la porta San Pedro, que fue un nuevo barrio de comerciantes y artesanos que se asentaron en esta zona en el paso del siglo XI al XII y que presentó desde sus inicios por su marcado carácter mercantil. A estos dos asentamientos podemos añadir la aparición a finales del XIII de los conventos mendicantes, franciscanos y los dominicos que fundaron sus casas dentro del recinto intramuros, porque en esos momentos, los límites de Lugo no venían marcados por las murallas romanas, que delimitaban un área que la ciudad medieval nunca llegó a ocupar, sino por una zona mucho más reducida, alrededor del *Burgo Vello*, en los límites del cual se erigió el convento de San Francisco y junto a él, el de Santo Domingo, mientras que el de Santa María A Nova se localizó en un solar próximo a la rúa de San Pedro. En torno a estos conventos se observan unas zonas de expansión que se fueron consolidando en las centurias siguientes, como la rúa Nova o los ejes trasversales que comunicaban ésta con el barrio del Milreu (hoy plaza de la Soledad), el Carballal, o la vía que unía el *Burgo Vello* y el *Burgo Novo*, a través de la plaza Mayor.

En el plano también quedan las huellas de los aires reformadores que llegaron a esta urbe promovidos por miembros del clero y de la hidalguía, los cuales impulsaron proyectos orientados a cambiar la fisonomía urbana. Esto se tradujo en la mejora del sistema viario, en la supresión de callejones y *ruelas* así, como en la pavimentación de las calles, también se reparó el acueducto romano, que permitió a finales del XVI asegurar el abastecimiento de las fuentes públicas [Álvarez Asorey 2003, 50], o la ordenación de nuevas plazas, como la plaza Mayor que se fue gestando sobre el solar que antaño había ocupado el anfiteatro romano, y que a partir de 1576 estuvo presidido por la Casa Consistorial, que en 1738 fue totalmente reformada. Además se acometieron nuevas edificaciones destinadas a la formación del clero, como el seminario de San Lorenzo, impulsado por el obispo Velloso (1567-87) aunque concluido por Otaduy y Avendaño (1591-1611). En esa misma línea, el prelado López Gallo (1612-1624) fundó el hospital de San Bartolomé, que absorbió a todos los pequeños hospitales que estaban diseminados intramuros [Regueiro Burgo, 2016, 37].

También pueden identificarse los espacios que ocuparon las nuevas órdenes religiosas que se instalaron en los siglos XVI y XVII con el apoyo de la hidalguía que costeó su construcción. Este fue el caso del convento de las Agustinas, situado al fondo de la plaza Mayor [Fernandez Gasalla 2004, I, 946], la capilla de la Soledad [Goy Diz 2016, 78] y la de San Roque [Vila Jato 1989, 63]. También el Cabildo catedralicio emprendió importantes proyectos, como la supresión de los inmuebles que estaban adosados a la basílica y la modernización de sus principales dependencias como la sacristía, la sala

capitular, el claustro o la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, patrona de la ciudad [Fernández Gasalla 2003, 261-271].

Fue a mediados del siglo XVIII, cuando se modificó el aspecto de la plaza de Santa María por la construcción del palacio episcopal, en tiempos del prelado Gil Taboada (1735-35) y del nuevo acueducto bajo la prelatura de Izquierdo Tavira (1748-62) que aparece representado en el plano [Álvarez Asoret 2003, 49]. Así mismo se observa como se produjo la expansión de la urbe por espacios intramuros todavía vacíos como el Carballal en el que se erigió el Cuartel de Inhábiles de San Fernando [Regueiro Burgo 2009, 98].

En 1833, Lugo fue designada capital provincial lo cual favoreció la inslación de los edificios administrativos del Estado. A ello debemos sumar la promulgación de las leyes desamortizadoras de los gobiernos liberales que impulsaron la exclaustración de las comunidades religiosas, y la confiscación de sus bienes, lo cual llevó al derribo del convento de las Agustinas Recoletas y a la transformación del resto de los conventos, en edificios estatales en los que se ubicaron oficinas públicas y servicios asistenciales. Estos cambios empiezan a percibirse en el plano de Pedro de Menchaca² y sobre todo en el Francisco Coello de 1863³, donde nos encontramos con la reorganización de la plaza Mayor, a partir de la demolición del convento agustino, y de la plaza de Santo Domingo por la desaparición de la capilla de la Virgen del Rosario que permitió unificar en un solo espacio el Campo de Santo Domingo. Otro cambio importante fue la construcción del baluarte conocido como Reducto María Cristina durante las guerras carlistas (1837) que se erigió sobre los restos del antiguo medieval y la cárcel. También se perciben cambios en la zona de San Marcos, al abrirse una nueva calle y demolerse la capilla antes de iniciarse las obras del hospital de Isabel II que terminó destinándose a palacio de la Diputación [Regueiro Burgo 2012, 22]. En esta época se abrieron nuevas vías como la calle de la Reina, el Progreso, en sustitución del carril das Campás.

La segunda mitad del XIX es un momento de expansión extramuros y eso afectó a la propia muralla, cuyo perímetro se rasgó para dar cabida a cinco nuevas puertas. La de San Fernando (1854) para comunicar la ciudad con la carretera de A Coruña, la de la Estación (1876) que favorecía el acceso a la estación del ferrocarril, la de Obispo Izquierdo (1888) que permitía la comunicación con la nueva cárcel, la de Obispo Aguirre (1894) que facilitaba el paso al Seminario y la del Obispo Odoario (1921) que permitía un acceso directo al nuevo hospital de Santa María, aunque para ello hubo que dinamitar un cubo de la muralla. De esa época, conservamos un grabado de las torres de A Mosqueira⁴ en el que se aprecian todavía parte de los cuerpos de guardia que originalmente coronaban la fortificación y que aparecen también reproducidos en el plano del pazo de Tor, lo cual nos ha permitido confirmar cual podría ser el aspecto original de las murallas romanas.

Desde mediados del siglo XVI, el Ayuntamiento había ido aforando a particulares los tramos entre torres de dicha muralla para construir sus talleres y viviendas y esas edificaciones se habían ido consolidando y ampliando hasta ocupar todo el espacio disponible, ocultando la muralla. Durante la segunda mitad del XX se impulsó una iniciativa que cambió la imagen de la ciudad. En 1971 se inició el proyecto *Muralla Limpia* que consistió en demoler todas esas edificaciones que se habían adosado a la muralla por la parte exterior y reconstruir aquellas torres que habían sido desmontadas, lo cual permitió la recuperación de este destacado bien patrimonial. A partir de este momento, la población lucense empezó a ser consciente de la riqueza patrimonial que le había dejado su pasado y las posibilidades de su explotación. En cierta manera, la

inclusión de la muralla romana de Lugo en la lista del Patrimonio Mundial, en el año 2000, fue el reconocimiento a este legado cultural.

3. A Coruña, la ciudad del Faro

El icono de A Coruña es la Torre de Hércules y lo ha sido al menos desde el siglo XVI, cuando se formuló la imagen de la ciudad buscando en el mito un noble pasado que recordar, porque lo que hoy conocemos como Torre de Hércules, es en realidad el *farum Brigantium*, es decir, los restos del faro que en tiempos del emperador Octavio Augusto, los romanos erigieron para orientar la navegación de las flotas que, procedentes del Mediterráneo, recorrían el Atlántico para el abastecimiento de Britania y Germania. La razón por la que eligieron este emplazamiento fue estratégica, la costa gallega es especialmente peligrosa en esta zona, porque el mar es muy batido y la climatología adversa, no en vano estamos en el *Finis terrae* para los romanos, o en las proximidades de la Costa da Morte, sin embargo, el golfo Ártabro, en el que desembocan las rías de Ferrol, Ares y el Burgo conforma una gran ensenada natural que permite el abrigo de las escuadras y el abastecimiento de las naves, antes de reemprender la singladura. Sin duda por esta razón se construyó el faro sobre una pequeña península, de escarpados acantilados de más de 57 m. de altura.

Este faro, que sigue funcionando en la actualidad, conserva de época romana el núcleo interno de la construcción original, que es un paralelepípedo de 14 m. de lado y una altura total de 34 m. que se divide en tres alturas y que presenta cada planta compartimentada en cuatro cámaras iguales de 2,70 m de lado, donde todavía se pueden admirar los tipos de paramentos originales romanos como el *opus quadratum* que se emplearon en los vanos, el *opus vittatum* de los muros o el *opus caementicium* de las bóvedas. En el siglo XVIII se restauró, se forraron sus frentes con nuevas fachadas y se construyó una nueva linterna que permitió modernizar el faro para que éste pudiera continuar funcionando y sin grandes cambios, así llegó a nosotros.

4. La historia del faro

Durante años se consideró que la referencia documental más antigua de la que se tenía noticia era la que nos había dejado Paulo Orosio (385-420) en su *Historiarum adversus Paganos* en la que se refería a la Torre en estos términos:

Secundus angulus circium intendit ubi Brigantia Gallaeciae civitas sita altissimum farum, inter pauca memorandi operis, ad specula(m) Britanniae erigit (El segundo ángulo de la península [Ibérica] se halla orientado hacia el cierzo, habiendo sido la ciudad galaica de Brigancia, allí situada, la que erigió en aquel lugar un altísimo faro, digno como pocos de ser admirado, cual atalaya frente a Britania).

Sin embargo un reciente estudio [Rodríguez Colmenero; Ferrer Sierra 2014, 258-264] plantea la hipótesis de que la primera mención esté contenida en un fragmento de la *Geografiká* de Ptolomeo (100-170), de difícil interpretación, en la que se dice: «Lapatia kórou ákron to kai trileukón» que ha sido traducido como «cabo de Lapatia donde está el joven guerrero y las tres luces» en referencia al propio faro y a la escultura del dios Marte que se dispuso al pie del mismo sobre una inscripción en capitales romanas, que todavía se conserva con el siguiente texto «MARTI/AUG(USTO) "SACR[UM]/

ANA E. GOY DIZ

C(AIUS)SEVIUS/LUPUS/ARCHITECTUS/AEMIENSIS/LUSITANUS EX VO(TO)» (Consagrado a Marte Augusto. Caio Sevio Lupo, arquitecto de Aeminium Lusitano, en cumplimiento de una promesa).

A lo largo de la Alta Edad Media continúan las referencias al *farum Bregantium* o *Precantium*, al *Pharum Gallaeciae* o al *Castelum*, tanto en fuentes cristianas [Goy Diz, 2008, 179-182] como islámicas [Bernal Casasola 2009, 85-106], es más, ya desde el siglo IX, el *farum Brecantium* es además un término que funciona como un topónimo que designa a los territorios eclesiásticos de la margen izquierda de la ría del Burgo [Baliñas Pérez 1992, 344].

Será a partir del siglo XI cuando comience la formulación del mito a través del cual se intente justificar el origen del faro. Este rico patrimonio inmaterial dejó una huella importante en la formulación iconográfica de la Torre [González García, 1997-1998]. De las leyendas conocidas hay tres especialmente interesantes, la de Breogán, la Hércules y una tercera, el relato de Trecenzonio que podemos considerarla una mezcla de las dos anteriores [Díaz Díaz 1985, 99-115]. De ellas, la que más nos interesa en este estudio es la de Hércules, que vincula el origen del faro al combate a muerte que éste mantuvo con el gigante Gerión a orillas del Atlántico, al cual dio muerte y enterró junto al océano y para conmemorar su victoria, construyó una torre sobre su tumba [Diodoro Sículo IV, 18, 2-3]. El mito pasó al mundo latino a través de Virgilio, Tito Livio, Propertio y Ovidio y la tradición fue heredada por Isidoro de Sevilla [San Isidro, XII, 15,2] de la cual la tomó el rey Alfonso X el Sabio y la incluyó en su *Estoria de Espanna* (1270). A partir de él, distintos autores como don Juan Manuel [1344, 9-10], Florián Ocampo [1544, 40-41], el licenciado Molina [1550, 29], Castellá Ferrer [1610, 421] o Jerónimo del Hoyo [1612, 228-229] defendieron la veracidad del mito de Hércules mientras que otros entre ellos Pedro de Texeira [Pereda; Marías 2002, 328] o el Padre Flórez [1752, 13] se opusieron a él.

Varios escritores mal empleados, quisieron engrandecerla por su origen, recurriendo a...Hércules o a Hispan a quien hacen autor de un espejo encantado (que otros atribuyen a Hércules) y todos carecen de fundamento...Los que dicen del espejo encantado que Hércules allí puso, fue tan gran desvarío que no puede ser mayor dejando aparte la burla...porque es averiguado que aquella torre no se hizo sino para que de noche pusieran en ella fuego porque los mareantes vista la lumbre reconocieran tener allí puerto...

Esta discusión quedó zanjada a partir de la publicación de la obra de José Cornide Saavedra [1792, 18-21] en la que discierne con nitidez entre el mito y la realidad histórica de manera que la leyenda de Hércules no volvió a ser tomada como una fuente de investigación.

5. Mito y realidad en la iconografía de la Torre de Hércules

El peso que el relato mitológico ha tenido en la denominación del faro y en la iconografía del mismo ha sido determinante a partir de la Edad Moderna.

Hasta hace un par de años se consideraba que la imagen más antigua de la Torre estaba en el Mapamundi del Beato del Burgo de Osma (1085) y en el Mapa de Hereford (1280), pero recientes investigaciones han demostrado que se trata de la representación del faro romano de la Campa de Torres de Gijón [Rodríguez Colmenero; Ferrer Sierra 2014, 256], por lo que la Torre de Hércules fue reproducida por primera vez 1448 como el escudo de armas de la ciudad⁵. Una imagen idealizada de un faro cilíndrico con una única puerta de

acceso y coronada la construcción por una rotonda cupulada y donde no aparecen las huellas de la rampa exterior que permitía el acceso al farol.

A mediados del siglo XVI se introducen algunos cambios en el escudo de la ciudad que encontramos en una ejecutoria del emperador Carlos V del año 1552⁶. En ella, aunque se mantiene la idea de una torre de sección circular con remate en cúpula, de la que cuelga un farol y con una rampa exterior a la que se abren los vanos dispuestos aleatoriamente, se introduce un elemento nuevo, que es la cabeza coronada de Gerión bajo los cimientos de la Torre, lo que supone la incorporación del mito a la formulación del icono. Esta imagen con pequeñas matizaciones, será la empleada en los escudos de la ciudad durante el siglo XVI y la primera parte del XVII. En algunos casos la cabeza será sustituida por una calavera y encontraremos diferencias en la forma de representar los restos de la rampa helicoidal. A mayores, se incorporó un nuevo elemento heráldico, las conchas de vieiras que orlan el campo, en alusión a la peregrinación jacobea o como símbolo de las provincias del antiguo Reino de Galicia.

Paralelamente al proceso de identificación de la imagen de la ciudad con el faro, se producen cambios en la denominación del mismo. En 1550, el licenciado Molina [1550, 13] se refiere a él como la Torre del Faro, pero unos años más tarde Jerónimo del Hoyo [1607 421-422], recoge ya el cambio de nombre de esa «antiquísima torre que vulgarmente llaman la Torre de Hércules y por otro nombre el Castillo Viejo y algunos le llaman la Torre de Faro y otros de Augusto Cesar». A partir de principios del XVII esta nueva denominación se impondrá al resto, que paulatinamente caerán en el olvido.

Por su parte, la imagen sumaria del faro la seguiremos encontramos en la cartografía de la época, como en el plano de Descripción del Real Presidio (1645)⁷ o en el *Atlas del rey Planta* en el que además de una magnífica de vista de pájaro de la ciudad y de los alrededores nos deja una precisa descripción de la topografía del terreno y de la propia Torre, con comentarios críticos sobre su estado [Pereda; Marías 2002, 328]:

...sobre el mar en un alto esta una torre que llaman Torre de Ércules. De forma quadrada tiene de alto más de bente estados y a todos los quatro lado sus ventanas. La fábrica y antigüedad desde torre muestra ser obra de los romanos por ser de cantería çeca y argamaça... Dízese della munchas fábulas y encantos. Y lo siento es que fue echa para guía de los navegantes que de noche, navegando por aquel mar, quisiesen venir al puerto... An desecho desta torre toda la escalera que tenía por fuera, que yba asta lo alto dando vueltas, para aprovecharse de la piedra, cosa bien mal mirada deviendo antes procurar la conservaçon de una antigüedad tan grande que servir de adorno, ennobleçido a aquella ciudad.

Sin embargo, avanzada la centuria veremos como las imágenes se van haciendo más precisas. Ese es el caso de la vista paisajista que se conserva en el Archivo de la Catedral de Santiago⁸ en la que por primera vez se vincula la inscripción latina a la Torre, a la cual se emplaza en un entorno idealizado. En el dibujo se muestra con mucho detalle el estado del faro antes de la reforma de 1685, que impulsó el Duque de Uceda y que supuso la modificación de la rotonda romana y la construcción de dos torrecillas en las que colocar los faroles que permitirían la navegación de las naves [Goy Diz 2008, 107-114]. El aspecto renovado del faro lo encontramos tanto en un segundo dibujo que custodia el archivo catedralicio⁹, como en el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰.

En 1726 el rey Fernando VI decidió convertir al cercano puerto de Ferrol en base de la armada española y la Torre de Hércules adquirió indirectamente una extraordinaria

ANA E. GOY DIZ

importancia porque el faro pasó a ser un elemento fundamental para la aproximación de las flotas al puerto de Ferrol. A partir de ese momento, el ministerio de la Guerra impulsó varios proyectos de reforma integral del faro entre los que destacan los de Boysin (1733) y Ricaud (1772), pero ninguno de ellos se materializó y hubo que esperar a 1792 cuando Eustaquio Giannini, en colaboración con el arqueólogo José Cornide plantearon una reconstrucción del faro que permitió asegurar su conservación hasta la actualidad. A mayores, Cornide redactó lo que podríamos considerar una memoria histórica del monumento e ilustró con siete grabados el aspecto que éste pudo tener en las diferentes etapas de su historia, lo que constituye una planimetría de análisis de extraordinario interés.

El proyecto de Giannini fue considerado por el gobierno español un modelo de buena praxis ingenieril y por ello fue dado a conocer internacionalmente en la Exposición Universal de París de 1892, para la que se construyó una maqueta explicativa. A partir de ese momento, la Torre de Hércules es presentada como un ejemplo de modernidad y de innovación y se convierte en el elemento identificador de la ciudad. El puerto o la ensenada de Riazor, conocido como el “mar de Orzán” que son las dos vistas más características de A Coruña fueron perdiendo fuerza frente a la Torre que pasa a ser la imagen de los carteles, de los colegios profesionales, de las asociaciones culturales, de los productos que se fabrican en la ciudad. En definitiva la ciudad es la Torre y la Torre es la mejor metonimia de la ciudad.

Conclusiones

Lugo y A Coruña pueden ser dos magníficos ejemplos en los que una imagen identifica a una ciudad y se convierte en su icono por encima de cualquier otra realidad, en ese palimpsesto que los investigadores debemos descifrar.

Bibliografía

- ÁLVAREZ ASOREY, *et alt.* (2003). *Aqua urbi. Historia do abastacemento de auga á cidade de Lugo (época romana-século XX)*. Traballos de arqueoloxía 1. Lugo: Concello de Lugo.
- BALIÑAS PÉREZ C. (1992). *Do mito á realidade: a definición social e territorial de Galicia na Alta Idade Media, (séculos VIII e IX)*. Santiago de Compostela: Fundación Universitaria de Cultura.
- BELLO DIÉGUEZ, J.M. (1994). *La Coruña Romana y Alto Medieval. Siglos I-XII*. Perillo, A Coruña: Vía Lactea.
- BERNAL CASASOLA D. (2009). “El faro roano de *Gades* y el papel de los *thynnoskopeia* en el *Fretum Gaditanum*”, en Arias Vilas, *et alt. Torre de Hércules: Finis Terrae Lux. Simposio sobre os faros romanos e a navegación e a navegación occidental na antigüidade. Brigantium*, n. 20, pp. 85-106.
- DÍAZ Y DÍAZ, M.C. (1985) *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos.
- FERNÁNDEZ GASALLA, L. (2003). “La reforma de la catedral de Lugo (1605-1739) : promoción, patrocinio y financiación”, en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.) *El comportamiento de las catedrales españolas : del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 461-471.
- FERNÁNDEZ GASALLA, L. (2004) *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- FLOREZ, E. (1765) *España Sagrada*. Madrid, Imprenta de Antonio Marín, XIX.
- GOY DIZ, A. (2008). *Formulario de propuesta de inscripción de la Torre de Hércules en la lista del Patrimonio Mundial*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- GOY DIZ, A.E. (2012). "El convento de San Francisco de Lugo en la Época Moderna", MARIÑO FERREIRA ALVES, N. (ed.). *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*. Porto: CEPESE, pp. 75-117.
- PEREDA, F.; MARÍAS, F. [2002]. *El atlas del rey planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)*. Hondarrabia: Nerea.
- Proxectos para o Hospital de Isabel II, o Instituto de 2ª Ensinanza e a Deputación Provincial de Lugo = REGUEIRO BURGO, M. J.; REBOREDO PAZOS, J., (2011). *Proxectos para el Hospital de Isabel II, el Instituto de 2ª Enseñanza y la Diputación Provincial de Lugo*. Lugo: Deputación de Lugo.
- REGUEIRO BURGO, M.J. (2009). "El ingeniero militar Bartolomé Amphoux Bonavia y su proyecto de construcción del cuartel de inválidos de San Fernando de Lugo", en *Croa, Boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*. N. 19, pp. 98-115.
- REGUEIRO BURGO, M.J. (2016). *El sueño de un hospital: Estudio de la arquitectura asistencial y los cuidados en Lugo (1621-1930)*. [<http://hdl.handle.net/10347/14787>] (consultado 20/5/2016).
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A.; RODÁ DE LLANZA, I. (Coord.) (2007). *Actas del Congreso Internacional Murallas de ciudades romanas en el occidente del Imperio: Lucus Augusti como paradigma*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (2011). *Lucus Augusti: a cidade romano-xermánica da Fisterra Ibérica, xenése e evolución histórica (14 a. C.- 711d. C.)*. Lugo: concello de Lugo, Servizo Municipal de Arqueoloxía,
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A.; FERRER SIERRA, S. (2014) "La ruta marítima atlántica de época Romana: entre Cale (Porto), Brigantium (Golfo Ártabro) y Oiassó (Irún)", en ALONSO TRONCOSO, et alt. (2014). *El Golfo Ártabro. Fragmentos de Historia Litoral y Patrimonio*. A Coruña: Universidade de A Coruña.
- RODRÍGUEZ COLMENERO, A.; FERRER SIERRA, S. (2014) *Augusto na Fisterra ibérica: entre a vitoria cántabra e os albores do culto imperial, referencias ao emperador César Augusto e membros da súa familia nas fontes escritas do noroeste hispánico amplo* Lugo: Concello de Lugo, Servizo Municipal de Arqueoloxía.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.; VARELA JÁCOME, B. (Ed.) (1950) *Memorias del arzobispado de Santiago*. Santiago de Compostela: Porto.
- SAAVEDRA CORNIDE, J. (1792) *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la Torre llamada de Hércules, situada a la entrada del puerto de La Coruña*, Madrid: Oficina de Benito Cano.
- VILA JATO, M.D. (1989). *Lugo barroco*. Lugo: Diputación Provincial, Servicio de Publicaciones.

Sitografía

- [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_\(Dizionario_Biografico_degli_Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani)) (consultado 3/5/2016).
- <http://thelatinlibrary.com/orosius.html> [Consultado 15/05/2016].
- <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=16550> (Biblioteca digital) (consultado 15/05/2016).
- http://revistaliterariakatharsis.org/Don_Juan_Manuel_Cronica_abreviada.pdf (Crónica Abreviada) (Consultado 15/05/2016).
- <http://hdl.handle.net/10347/8629> (Descripción del Reino de Galicia) (consultado 15/05/2016).
- <http://hdl.handle.net/10347/8632> (consultado 15/05/2016).
- <http://hdl.handle.net/10347/9274> (Repositorio Minerva USC) (consultado 15/05/2016).

Notas

- ¹ Centro Geográfico del Ejército. *Planos*. Plano de la ciudad de Lugo, 1812.
- ² Archivo Museo Provincial de Lugo. *Plano de Lugo de Pedro de Menchaca y Saturnino Castillo*.
- ³ Archivo del Reino de Galicia. *Colección Cartográfica Martínez Barbeito*. 000154 MB.
- ⁴ Biblioteca Nacional España. *Semanario pintoresco español*, 6/10/1850, n. 40, p. 1.
- ⁵ Archivo Municipal de A Coruña, 22/10/1448, C.210.
- ⁶ Archivo Municipal de A Coruña. *1.0.1. Autoridad Real*. P.N. 45. Ejecutoria Real de Carlos V por la que se une al Corregimiento de A Coruña el juzgado de Bergantiños.
- ⁷ Archivo General de Simancas. *MPD*, XI-99 G.A., leg. 1485.
- ⁸ Archivo de la Catedral de Santiago. *MPD*, n. 75.
- ⁹ Archivo de la Catedral de Santiago. *MPD*, n. 76.
- ¹⁰ Biblioteca Nacional, Madrid. *Sección Bellas Artes. Dibujos*. Cat. B./2185.

La tomba di Terone ad Agrigento nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts

The tomb of Theron in Agrigento in the drawings of the students of the École des Beaux-Arts

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

Università degli Studi di Palermo

Abstract

The future architects of the Ecole des Beaux-Arts in Paris were advised to study classical architecture, a subject which they perfected in Italy in direct contact with the monuments and archaeological sites. This was thanks to the "Grand Prix", which provided them with residence at the Academy of France in Rome.

Many of them arrived in Sicily in the early 19th century, to discover the antiquities and various aspects of the landscape in the wake of famous travelers such Dufourny, Hittorff and Schinkel. Guillaume-Abel Blouet, Pierre-Joseph Garrez, Jean-Jacques Clerget, Louis-Clémentin Bruyere, among others, lingered at length among the classical ruins, surveying and redrawing many monuments, including the Tomb of Theron in the Valley of the Temples in Agrigento.

Beginning with a comparative analysis of the different drawings by students, the paper attempts to understand the harmonies and discrepancies between historical methods of representation.

Parole chiave

Agrigento, Tomba di Terone, École des Beaux-Arts, Disegno, Rilievo

Agrigento, Tomb of Theron, École des Beaux-Arts, Drawing, Survey

Introduzione

Nella valle dei templi di Agrigento, meta di viaggiatori e studiosi di ogni tempo, oltre alle rovine degli edifici sacri si erge, ben conservato, un mausoleo noto come la tomba di Terone, dal nome del tiranno che governò la città nel V secolo a.C.

In realtà il monumento funerario è certamente più tardo (II secolo d.C.) ed è eretto da un rappresentante dell'aristocrazia locale nella necropoli ellenistico-romana che si estende nella piana di San Gregorio, a poca distanza dalla cinta muraria meridionale dell'antica Akràgas, presso i resti della porta IV (o Aurea) e il tempio di Ercole [De Miro 1994, 47].

La tomba si compone di due parti sovrapposte: un podio cubico alto circa 4 metri con base e cornice modanate e, al di sopra, un'edicola con pareti piene recanti delle finte porte al centro; gli angoli della parte superiore sono definiti da colonne scanalate con capitelli ionico-siciliani (a volute ed elementi vegetali), che reggono assieme alle porte una trabeazione dorica con fregio a metope e triglifi.

Sulla scorta di esempi tipologicamente affini d'età romana imperiale presenti in Africa settentrionale e in Medio Oriente, è stato ipotizzato per l'edificio un coronamento originario a cuspidato [De Miro 1980-1981, 577, tav. LVII].

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO



Fig. 1: Veduta della tomba di Terone.

1. La tomba di Terone al tempo del *Grand Tour*

Dalla seconda metà del Settecento la Sicilia, culla della civiltà greca, diviene meta ineludibile per viaggiatori di ogni parte d'Europa e inoltre a partire dal 1759 Johann Joachin Winckelmann con le sue *Annotazioni sull'architettura degli antichi templi di Girgenti in Sicilia* accende l'interesse per gli studi antiquari sulla città su un piano internazionale [Cometa 1999, 3].

Assieme ai templi, la tomba di Terone sarà quindi fonte d'ispirazione per numerosi visitatori e artisti che la ritraggono nel repertorio iconografico a corredo dei resoconti di viaggio o lasciano delle testimonianze letterarie. Tra loro vi è anche il barone Johann Hermann von Riedesel, capostipite nella primavera del 1767 della lunga serie di stranieri che giungono nell'isola alla scoperta delle vestigia antiche: a differenza degli altri studiosi (con eccezione di Denon) egli ritiene che per ragioni stilistiche il mausoleo sia piuttosto un'opera romana che greca [Riedesel 1821].

A sua volta l'inglese Henry Swinburne, in Sicilia nel 1777, così descrive la forte suggestione trasmessa dalla monumentale tomba:

Tende piuttosto a una sagoma piramidale... Essa è circondata da antichi alberi di olivo che proiettano una selvaggia irregolare ombra sulle rovine. La posizione è isolata, sullo sfondo appare la collina rocciosa sottostante al tempio della Concordia e gruppi di meravigliosi alberi formano una varietà di masse lungo il costone a cui soltanto il magico tocco del Creatore potrebbe rendere giustizia [Swinburne 1790].

Nello stesso periodo visitò Agrigento il polacco Michael Johann de Borch che sull'edificio – in accordo con gli studi archeologici odierni – espone una singolare intuizione «Il

restringimento del piano superiore e la direzione della finestra fanno capire che questo edificio fu costruito in forma piramidale od obelisco, ma il tempo o qualche mano ignorante ha abbattuto una parte del monumento e non ve ne restano che due piani» [de Borch 1782]. Inoltre il poeta tedesco Johann Wolfgang Goethe nell'aprile 1787 scrive:

Discendemmo infine alla tomba di Terone e fummo felici di contemplare al naturale questo monumento già tante volte ammirato nelle riproduzioni, fra l'altro perché costituiva il primo piano d'una magnifica prospettiva: da ponente a levante la vista spaziava fino al massiccio roccioso sul quale si scorgevano le mura della città intervallate da fratture e, attraverso e al disopra, i ruderi dei templi. La mano maestra di Hackert ha fatto un gran bel quadro di tale veduta [Goethe 1816-1828].

Oltre ad apprezzarne le qualità paesaggistiche, Goethe fa riferimento alla veduta realizzata un decennio prima dal suo amico pittore Philipp Hackert [Krönig 1987], che evidentemente aveva stuzzicato il suo interesse per il monumento.

Tra le prime rappresentazioni dell'edificio va comunque ricordata quella contenuta nel manoscritto dell'erudito locale Michele Vella, noto proprio per aver guidato Goethe nell'esplorazione dell'antica Agrigento; l'opera composta intorno al 1766 è custodita nella biblioteca fondata in quegli anni dal vescovo Andrea Lucchesi Palli¹, colto letterato e collezionista d'antichità [Di Fede, 2005, 45].

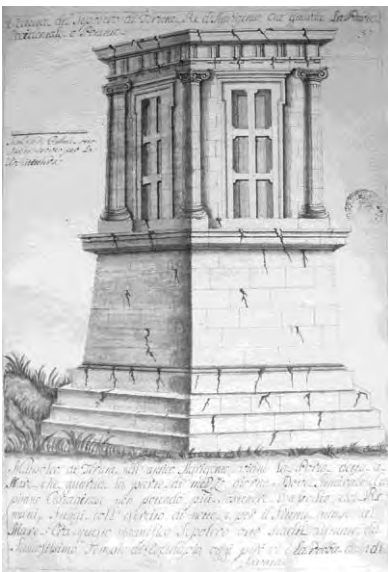


Fig. 2: M. Vella, *Tomba di Terone*, 1766 (Biblioteca Lucchesiana di Agrigento, III 1 E 1).

Fig. 3: L.-J. Despréz, *veduta della tomba di Terone*, 1785, (Saint-Non 1781-1786).

Le tavole a corredo, piuttosto elementari e convenzionali, furono probabilmente mutuate dal più rilevante volume sulle *Antichità siciliane* del teatino Giuseppe Maria Pancrazi, illustrato da un nutrito corpus di disegni per mano del romano Salvatore Ettore [Pancrazi 1751-1752].

Altre due allettanti vedute del mausoleo di Terone sono poi inserite nei celebri *Voyages pittoresques* pubblicati sullo scorcio del secolo da Jean Houël e dell'abate Jean Claude Richard de Saint-Non [Houël 1782-1787; Saint-Non 1781-1786].

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

In linea con la sensibilità e il gusto del tempo, alla rappresentazione del monumento si accompagna una minuta descrizione del rigoglioso intorno, senza tralasciare volutamente gli aspetti più caratteristici della vita contadina e pastorale; queste tavole denotano infatti un grande interesse per il paesaggio nelle sue componenti naturali, estetiche ed antropiche, in cui le testimonianze dell'arte antica si integrano e, nello stesso tempo esaltano l'insieme.

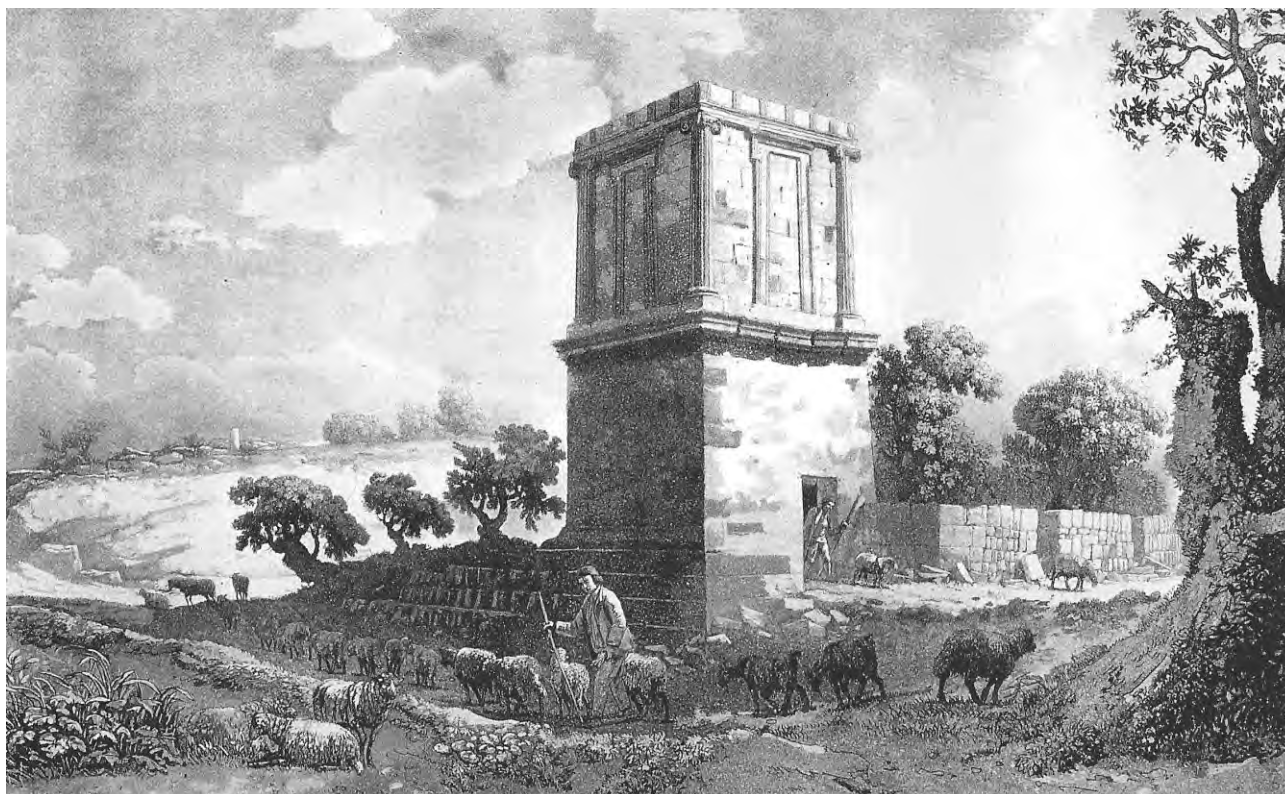


Fig. 4: J.-P.L.L. Houël, veduta della tomba di Terone, 1787 (Houël 1782-1787).

2. Il mausoleo nei rilievi degli allievi dell'École des Beaux-Arts

I templi agrigentini, come altri monumenti classici figurano copiosamente nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts di Parigi che dai primi decenni dell'Ottocento giunsero in Sicilia nella qualità di vincitori del *Grand Prix* [Savorra 2006, 24; Antista, 2012, 112]; il prestigioso premio, istituito sotto Luigi XIV e ripristinato dopo la rivoluzione francese, dava infatti la possibilità agli allievi più meritevoli di effettuare un viaggio di formazione in Italia, soggiornando per cinque anni presso l'Accademia di Francia a Roma, che ha tuttora sede a villa Medici [de Penanrun, Delaire, Roux 1907].

Negli *atelier* privati e nei corsi previsti dall'École i futuri architetti venivano indirizzati allo studio dell'architettura classica, che si completava, poi, in Italia con la conoscenza diretta di monumenti e siti archeologici: erano questi i soggetti privilegiati per gli *envois*, i disegni che i borsisti erano tenuti a inviare annualmente a Parigi: nei primi tre anni dovevano rilevare nel dettaglio delle costruzioni antiche, al quarto predisponavano una restituzione,

mentre al quinto anno si cimentavano nella progettazione di un nuovo edificio [Pinon, Amprimoz 1988].

Durante il periodo di permanenza romana i pensionnaires viaggiavano alla scoperta dell'Italia, seguendo itinerari variabili, che venivano trasmessi dall'*atelier* di provenienza e dai colleghi più anziani, o suggeriti da specifici interessi, ma programmati prima della partenza con l'ausilio di libri e guide. In particolare per la Sicilia, molto diffuse erano le citate opere di Houël e di Saint-Non, che accompagnavano i giovani architetti alla scoperta dei siti classici (Agrigento, Segesta, Selinunte, Taormina e Siracusa) e dell'intera civiltà costruttiva isolana, cogliendo i multiformi aspetti del paesaggio.



Fig. 5: G.-A. Blouet, tomba di Terone ad Agrigento, 1822 ca.

Tra i numerosi disegni a matita di Guillaume-Abel Blouet (1795-1853), raccolti nell'album *Ensemble de dessins de Naples et ses environs, et de la Sicile*² figura pure la tomba di Terone, colta nei suoi rapporti ambientali con il paesaggio della valle.

Vincitore del *Grand Prix* nel 1821, Blouet fu tra i primi borsisti a visitare la Sicilia, dal maggio 1824; sebbene poco noto in Italia, ebbe un ruolo di spicco nell'architettura francese del primo Ottocento: nel 1836 completò l'Arco di Trionfo all'Étoile e dal 1848 curò i restauri del castello di Fontainebleau, inoltre, fu professore all'École des Beaux-Arts, occupando la prestigiosa cattedra di Teoria dell'Architettura appartenuta a Léon Dufourny e Louis-Pierre Baltard [Middleton, Watkin 1980, 215; Doulat 2003, 67].

Pochi mesi prima del suo arrivo in Sicilia, anche l'architetto Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), di origine tedesca ma formatosi anch'egli presso l'École parigina, aveva visitato l'isola ed Agrigento in compagnia del suo allievo Ludwig Zanth, riproducendo il prospetto della tomba di Terone e ipotizzandone la guglia terminale [Hittorff, Zanth 1870].

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

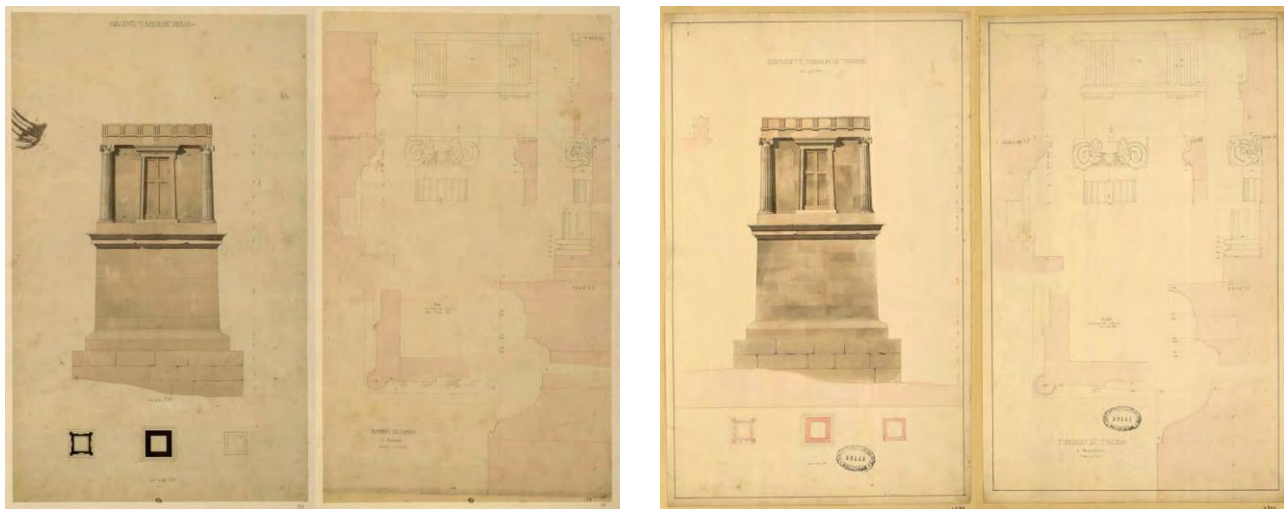


Fig. 6: F.-J. Duban, tomba di Terone ad Agrigento, prospetto e particolari decorativi, 1824 ca.

Fig. 7: P.-J. Garrez, tomba di Terone ad Agrigento, prospetto e particolari decorativi, 1831 ca.

Negli archivi di Parigi si conservano numerosi disegni del mausoleo agrigentino realizzati da altri allievi dell'École, che nella comune impostazione e nel taglio prettamente architettonico – a scapito del paesaggio – denunciano possibili scambi tra gli autori o fenomeni di emulazione; oltre ai disegni di Pierre Henri Labrousse e Félix Jacques Duban, si possono citare quelli di Pierre-Joseph Garrez (1802-1852) che aveva vinto il *Grand Prix* nel 1830 e visitò la Sicilia due anni dopo [Beyris 2001]³.

Pur mantenendo la stessa impaginazione, più ricercate appaiono le due tavole acquerellate di Jean-Jacques Clerget (1808-1877)⁴, che dimorò a villa Medici dal 1837; nella sua futura attività professionale si occuperà proprio del restauro di architetture classiche, quail gli archi romani di Saintes e Langres [de Penanrun, Delaire, Roux 1907, 216].

Nei decenni successivi la città dei templi continuò a riscuotere l'attenzione di altri giovani architetti in fase di formazione, come Louis-Clémentin Bruyère (1831-1887), un allievo proveniente dall'atelier di Garrez, che visitò la Sicilia nel 1852; tra i suoi disegni, in gran parte dedicati all'architettura classica, figura pure la tomba di Terone⁵. Anche Bruyère ebbe una carriera di prestigio: fu ispettore generale per i lavori alle Tuileries a Parigi, di cui nel 1873 rilevò il palazzo prima della demolizione, e dal 1881 fece parte della Commission des monuments historiques [de Penanrun, Delaire, Roux 1907, 199].

Come si evince dal confronto delle tavole, Bruyère fu certamente in contatto con Édouard Gustave Danjoy (1838-1905), un allievo che vinse la medaglia di prima classe nel 1858, avviandosi in seguito alla carriera di architetto diocesano ad Avignone, Bordeaux, Orléans e Lille⁶.

3. Modalità rappresentative tra Sette e Ottocento

La tomba di Terone è stata ampiamente documentata dai viaggiatori del Settecento e dell'Ottocento, probabilmente perchè, dopo il tempio della Concordia, è il monumento meglio conservato nella Valle dei Templi di Agrigento. Così riferiva Houel in occasione della sua visita ad Agrigento [Houël 1999].

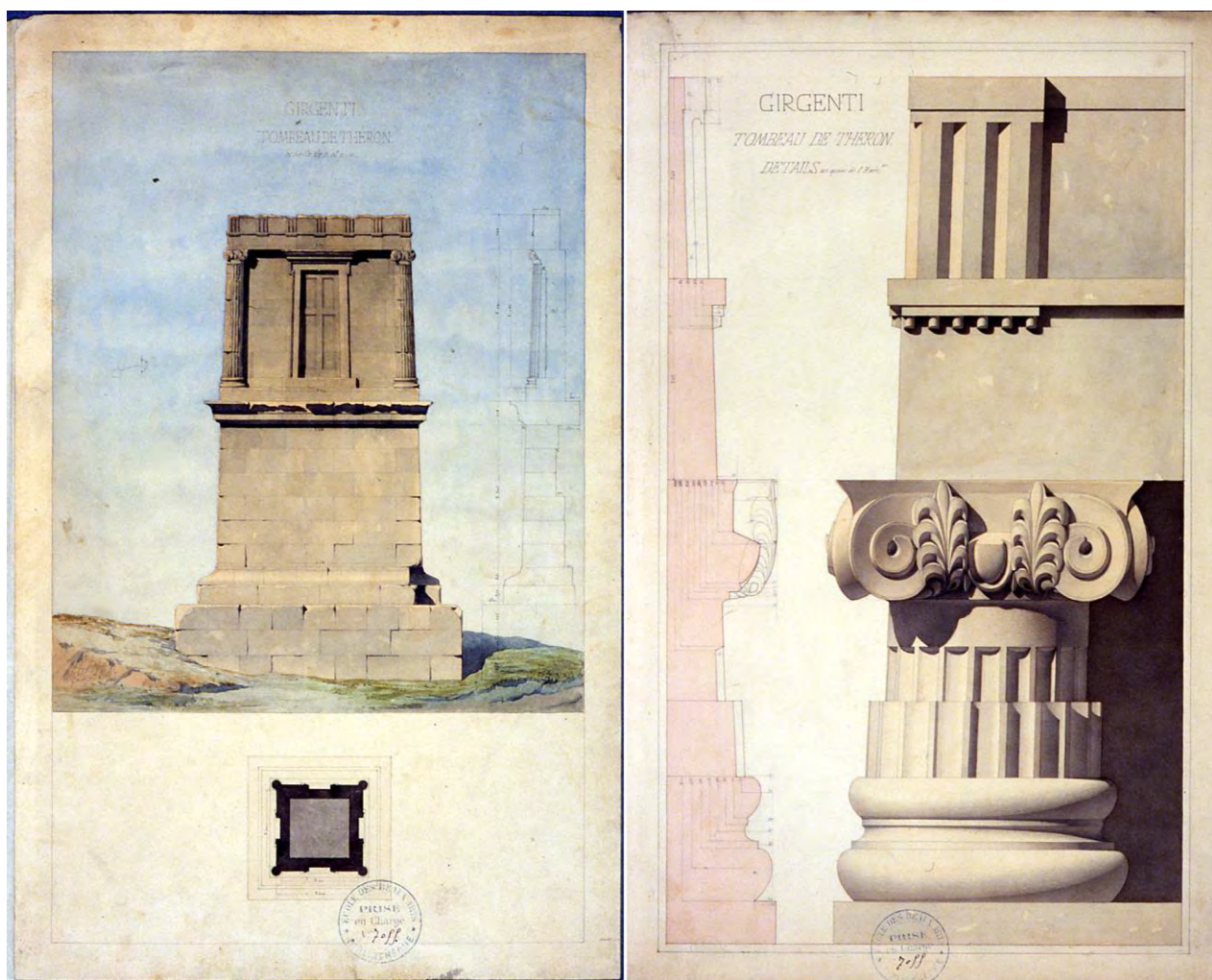


Fig. 8: J.-J. Clerget, tomba di Terone ad Agrigento, prospetto e particolari decorativi, 1837 ca.

La raccolta di disegni della tomba di Terone che questo contributo analizza, costituisce un *corpus* di racconti e di testimonianze che fissano in precisi momenti storici la rappresentazione di un monumento ancora oggi esistente. A partire dall'analisi comparativa tra i differenti disegni degli allievi architetti, il contributo si propone di cogliere le sintonie o le discordanze tra le modalità rappresentative storiche.

La rappresentazione dell'archeologia era, per gli allievi dell'École des Beaux-Arts, certamente l'occasione per studiare e conoscere un patrimonio unico e irripetibile, come anche per testimoniare le caratteristiche formali.

I disegni qui raccolti possono essere distinti in due categorie: vedute prospettiche di monumenti in paesaggi spesso immaginati o non sempre fedeli alla realtà; rilievi in proiezioni ortogonali che rappresentano in maniera fedele la realtà misurata e misurabile. Nel primo caso, chi disegna compie un processo di lettura e di sintesi interpretativa, che lo porta a rappresentare il paesaggio in una dimensione ideale, frutto di una conoscenza e di una cultura pregressa che guida e condiziona la visione. Alla seconda categoria appartengono la maggior parte dei disegni qui analizzati.

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

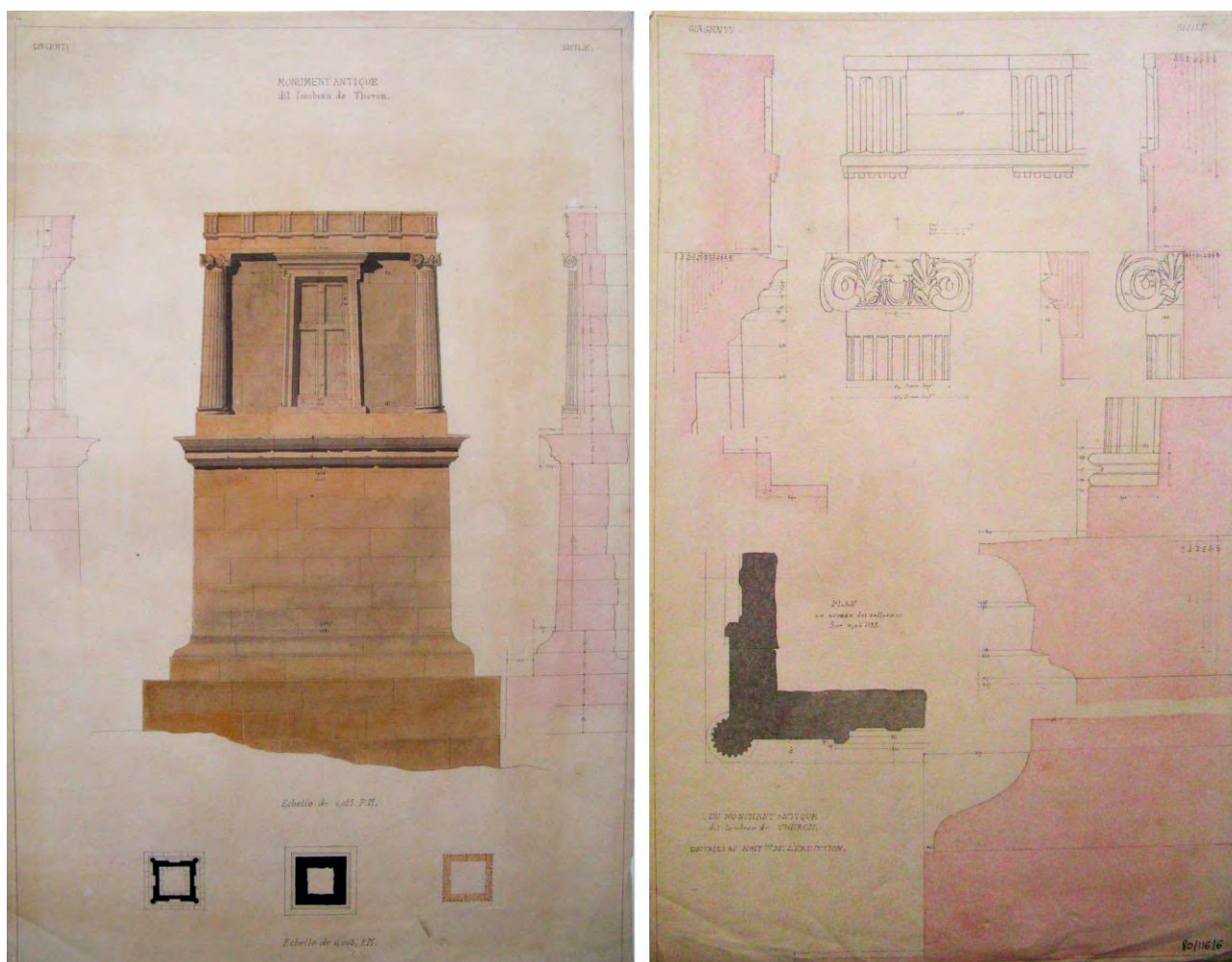


Fig. 9: L.-C. Bruyère, tomba di Terone ad Agrigento, prospetto e particolari decorativi, 1852 ca.

I viaggiatori, dei quali si parla in questo contributo, adoperano tecniche grafiche differenti per descrivere lo stesso monumento e il paesaggio di pertinenza: acqueforti, incisioni, schizzi a matita, nel caso dei viaggiatori settecenteschi; disegni a matita o china acquerellati per gli allievi ottocenteschi dell'École.

Tra i viaggiatori settecenteschi, Louis-Jean Despréz, borsista all'Accademia di Francia per il Grand Prix de Rome per il *Voyage Pittoresque* dell'abate di Saint-Non, realizza un'acquaforte dal tratto incisivo. È una veduta prospettica che apre il campo visivo includendo anche il tempio della Concordia e il tempio di Giunone Lacinia sullo sfondo. I personaggi (raffigurati nell'atto di disegnare) e gli animali rappresentati ai piedi della tomba, sembrano non fornire tuttavia informazioni sulle sue reali dimensioni, poiché appaiono fuori scala. Per i disegni del *Voyage Pittoresque*, Despréz, al pari degli altri disegnatori incaricati da Saint-Non, riceve aspre critiche da Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin, per avere rappresentato luoghi pittoreschi, paesaggi lussureggianti e per non avere riportato fedelmente la realtà dei monumenti disegnati [D'Alessandro 1994, 136].

Come rileva Hélène Tuzet, i disegnatori subiscono l'influenza di Piranesi: quando disegnano le rovine, tendono a rappresentare i siti archeologici in condizioni peggiori rispetto a quelle reali [Tuzet 1988, 81]. Ma secondo Michele Cometa, Despréz «sembra

anzi rifuggire da ogni compiacimento ruinistico e si dedica alle ricostruzioni ideali delle grandi opere visitate» [Cometa 1999, 66]. In entrambi i casi, questo tipo di rappresentazione non si configura come una documentazione esatta della realtà. Le acquaforti di Despréz hanno tratto preciso e, se il disegnatore altera le proporzioni del monumento, lo fa volutamente, per esaltare la grandiosità dell'opera, come nel caso del portico della cattedrale di Palermo, raffigurato in una veduta che racconta la festa di Santa Rosalia [Tuzet 1988, 80].

Anche il disegno di Jean-Pierre Louis Laurent Houël ambienta il monumento in un paesaggio ideale e bucolico, con pastori e greggi. Egli pone il monumento al centro della scena e sceglie un punto di vista leggermente differente rispetto a quello di Despréz, non includendo altri templi della Valle. Nel suo *Voyage pittoresque* descrive un finto infisso nella finta porta dell'edicola superiore ma non lo rappresenta nel disegno, come non lo aveva disegnato neppure Despréz «questa finestra non è vera: è scolpita sul muro (...) vi hanno tracciato in bassorilievo i montanti e le traverse che, se fosse stata vera, avrebbero contenuto quelle lastre di marmo, di gesso o di alabastro che presso gli antichi erano al posto dei nostri vetri» [Houël 1999]. Houël realizza tavole a guazzo con una tecnica di incisione che imita i disegni a china acquerellati, che gli permette di ottenere effetti di chiaroscuro e di caratterizzare una facciata in ombra e l'altra in piena luce [Tuzet 1988, 87]. La sua incisione mostra, tuttavia, una minore accuratezza, rispetto a quella di Despréz, nella rappresentazione dell'apparecchiatura muraria.

Si distingue nettamente dai primi due, il disegno a matita di Guillaume Abel Blouet. Si tratta di uno schizzo che descrive il monumento probabilmente in proporzioni più realistiche e restringe il campo visivo al suo intorno, tratteggiando velocemente il paesaggio di stretta pertinenza e non fornendo alcuna informazione sulle altre rovine archeologiche.

Abbandonando la rappresentazione del paesaggio e la vista prospettica, i disegni di rilievo degli allievi ottocenteschi dell'École des Beaux-Arts mostrano tra loro una evidente somiglianza che è testimonianza della pratica comune tra i *pensionnaires* di scambiarsi le tavole per riprodurle allo stesso modo. Gli allievi, con l'ausilio di scale, o, se l'altezza era troppo elevata, mediante un "ponte volante", misuravano con metri e fili a piombo. Per rilevare e poi restituire le parti decorate, quali i capitelli, queste venivano a volte inglobate in stampi d'argilla [Pinon, Amprimoz 1988, 104-105].

Gli esempi qui analizzati sono di Félix Jacques Duban (1824 ca.), Pierre-Joseph Garrez (1831 ca.), Jacques-Jean Clerget (1837 ca.), Louis-Clémentin Bruyère (1852 ca.) e Eugène-Gustave-Edouard Danjoy (1858 ca.) e constano generalmente di due tavole che contengono rilievi in proiezioni ortogonali quotati con precisione, realizzati a matita o a china e acquerellati. Nella prima tavola il monumento è rappresentato prevalentemente da un prospetto, sempre lo stesso, che occupa al centro la maggior parte del foglio da disegno. Le ombre disegnate sul prospetto conferiscono profondità allo stesso. Duban, Garrez, Bruyère e Danjoy disegnano tre piante sotto al prospetto, ad una scala cinque volte più piccola e realizzate alla quota del basamento, del primo e del secondo livello. Per indicare le parti in sezione viene adoperata una campitura piena nera (Garrez invece adoperava acquerello rosa). Duban, Garrez e Danjoy disegnano a sinistra del prospetto un dettaglio della trabeazione in sezione. Bruyère, invece, ai due lati del prospetto e alla medesima scala, rappresenta due sezioni verticali quotate: quella di sinistra è effettuata ponendo il piano di sezione in corrispondenza della finta apertura del livello superiore, quella di destra posizionando il piano di sezione tra la finta apertura e la colonna d'angolo.

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

Le sezioni sono colorate leggermente con acquerello rosa, per consentire la rappresentazione dei singoli conci nelle loro reali dimensioni e configurazioni. Sotto al prospetto il disegno riporta la scritta "Echelle de 0,025. P.M." (scala 1:40), mentre sotto alle piante "Echelle de 0,005. P.M." (scala 1:200).

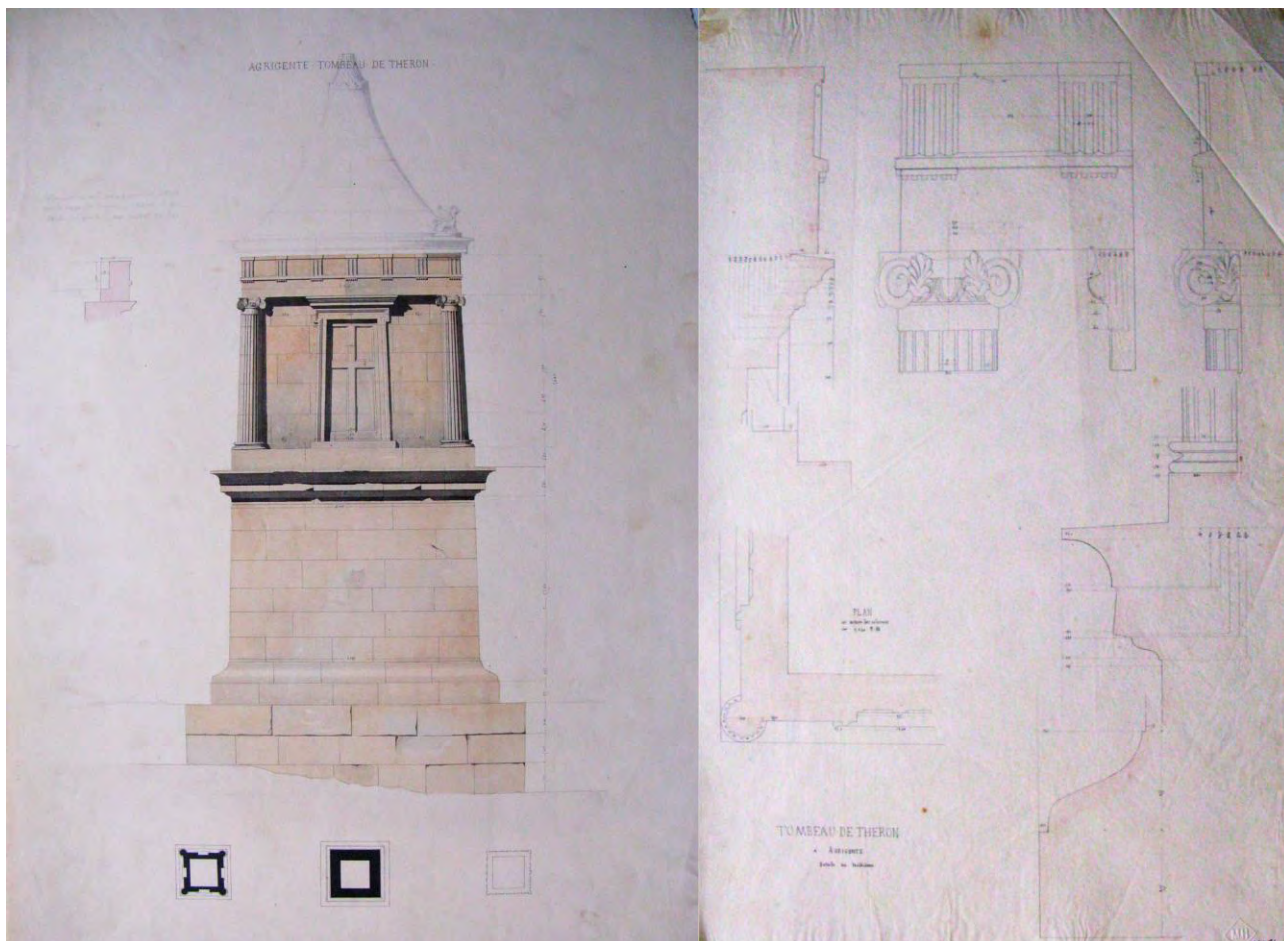


Fig. 10: É. G. Danjoy, tomba di Terone ad Agrigento, prospetto e particolari decorativi, 1858 ca.

La seconda tavola, comune a tutti questi rilievi, raccoglie disegni di dettaglio dell'ordine in pianta, sezioni e prospetto. Questa seconda tavola è uguale per tutti gli allievi: contiene gli stessi dettagli, alla stessa scala, rappresentati a matita e acquerello rosa per le parti sezionate. Soltanto Bruyere sceglie di campire con acquerello grigio le parti sezionate della pianta. Si può presumere che gli allievi qui citati abbiano copiato pedissequamente la seconda tavola da Duban, il quale fu il primo di questo gruppo ad arrivare all'Académie de France nel 1824 e ad accompagnare in più occasioni Labrouste.

I disegni di Jacques-Jean Clerget, che si distinguono dagli altri fin qui analizzati, palesano una mano molto felice e una forte sensibilità nel rendere la tridimensionalità mediante un sapiente e morbido uso delle ombre e dell'acquerello. Entrambe le tavole sono infatti interamente acquerellate. La prima per tre quarti è occupata dal prospetto della tomba che si staglia su un cielo che sfuma verso l'alto, mutando da un celeste pallido a un azzurro intenso. Clerget non si limita a delineare la linea di terra ma àncora il monumento al

terreno roccioso. A lato del prospetto è disegnata la sezione verticale realizzata in corrispondenza della falsa porta. Tale sezione, accuratamente quotata, è rappresentata in trasparenza sul fondo acquerellato. A questa si è probabilmente riferito Bruyere. Sotto al prospetto Clerget disegna soltanto la pianta alla quota del secondo livello. La tavola di dettaglio, eseguita con notevole maestria e precisione nel tratto, riporta il disegno dell'ordine in prospetto e in sezione quotata.

A conclusione, si vuole segnalare che, tra i disegni scelti, quello di Danjoy unisce alla documentazione fedele della realtà anche una ipotesi ricostruttiva della parte sommitale che si conclude, sopra i due livelli esistenti, con un obelisco piramidale.

Danjoy riporta gli stessi dettagli di Garrez e delinea con acquerello la parte rilevata mentre lascia accennata con tratto a matita l'ipotesi ricostruttiva.

Conclusioni

Se le vedute tardo settecentesche disvelano luoghi pittoreschi e a tratti fantastici, in cui le rovine sono spesso abbellite e molti personaggi vivacizzano la scena, i disegni francesi del primo Ottocento denotano una sensibilità alquanto diversa, agli antipodi rispetto agli originali motivi ispiratori del *Grand Tour*, puntando al rilievo metrico e alla descrizione del monumento in sé, nella sua realtà effettiva.

Al di là delle finalità prettamente accademiche, i disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts, anche se talvolta furono destinati a illustrare volumi a carattere divulgativo, più spesso servirono ad arricchire l'archivio dei futuri architetti, servendo come repertorio tipologico e decorativo da cui trarre spunti compositivi e formali.

Bibliografia

- ANTISTA, G. (2012). *Architetture siciliane nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts di Parigi*. In «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 14/15, Edizioni Caracol, pp.112-116.
- BEYRIS, A. (2001). *Pierre-Joseph Garrez (1802-1852): panorama de la carrière d'un architecte restaurateur attaché au service des Monuments historiques*, tesi di Dottorato di ricerca, Université de Paris-Sorbonne. UFR Art et archéologie, relatore F. Hamon.
- COMETA, M. (1999). *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*. Bari: Editori Laterza.
- D'ALESSANDRO, N. (1994). *La Valle nelle memorie dei viaggiatori*. In DE MIRO, E. *La Valle dei Templi*. Palermo: Sellerio, pp. 123-162.
- DE BORCH, M.J. (1782). *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe écrites en 1777...*, voll. 2, Torino: Reycends.
- DE MIRO, E. (1980-1981). *La tomba di Terone*. In «Kokalos», XXVI-XVII, t. II, 1.
- DE MIRO, E. (1994). *La Valle dei Templi*. Palermo: Sellerio.
- DE PENANRUN, L.T.D. - DELAIRE, E.A. - ROUX, F. (1907). *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts, 1793-1907*. Paris: Librairie de la construction moderne.
- DI FEDE, M.S. (2005). *Agrigento nell'età moderna: identità urbana e culto dell'antico. Dalle decades di Tommaso Fazello ai manoscritti di Michele Vella*. Palermo: Edizioni Caracol.
- DOULAT, F. (2003). *Guillaume Abel Blouet, du village de Passy aux côtes de Morée, exemplarité ou exception du parcours intellectuel et artistique d'un enfant du peuple*. In «Livraisons d'histoire de l'architecture», vol. 5, n. 1.
- GOETHE, J.W. (1983). *Viaggio in Italia*, trad. it. a cura di Castellani, E. Milano: Mondadori.
- HITTORFF, J.J. - ZANTH, L. (1870). *Architecture Antique de la Sicile...* Paris: E. Donnaud.
- HOUËL, J.-P.L.L. (1782-1787). *Voyage pittoresque des isles de Sicilie, de Malte et Lipari, ou l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore...*, voll. 4. Paris: Imprimerie de Monsieur.

GIUSEPPE ANTISTA, VINCENZA GAROFALO

- HOUËL, J.P.L.L. (1999). *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, trad. it. a cura di Bonaiuto, M.F. De Somma, A. Palermo: Edi.bi.si.
- KRÖNIG, W. (1987). *Vedute di luoghi classici della Sicilia. Il viaggio di Philipp Hackert del 1777*, Palermo: Sellerio.
- MAGGIO, F. - VATTANO, S. (2013). *Misure dello sguardo. Agrigento e la Valle dei Templi*. In CONTE, A. - FILIPPA, M. (a cura di). *Patrimoni e siti Unesco. Memoria, misura e armonia*. Roma: Gangemi Editore, pp. 599-605.
- MIDDLETON, R. - WATKIN, D. (1980). *Architettura dell'Ottocento. Diffusione e sviluppo del Classicismo e del revival gotico*, vol. II. Milano: Electa.
- PAGNANO, G. (1995). *La memoria del dorico: rilievo e revival*. In *Il disegno luogo della memoria*, Atti del convegno, Firenze 1995. Firenze: Alinea Editrice, pp. 389-396.
- PANCRAZI, G. M. (1751-1752). *Antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno cui si comprende la storia particolare di quelle città...*, voll. 2. Napoli: Stamperia A. Pellicchia.
- PINON, P. - AMPRIMOZ, F.-X. (1988). *Les envois de Rome: 1778-1968. Architecture et archéologie*. Roma: École française de Rome.
- RIEDELSEL, J.H. (1821). *Viaggio in Sicilia...*, trad. it. a cura di Sclafani, G. Palermo: Tipografia di Francesco Abbate.
- SAINT-NON, J.C.R. (1781-1786). *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, voll. 5. Paris: Imprimerie de Clousier.
- SAVORRA, M. (2006). *Il medioevo e la Sicilia. Disegni e itinerari formativi dei pensionnaires francesi nel XIX secolo*. In «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 2. Edizioni Caracol, pp. 24-32.
- SWINBURNE, H. (1790). *Travels in the two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*, voll. 4. London: T. Cadell and P. Elmsly.
- TUZET, H. (1988). *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*. Palermo: Sellerio.

Sitografia

- http://archivesafr.sylvainmottet.fr/liste_des_pensionnaires.html (consultato 10/6/2016).
- <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/97> (Bruyere, consultato 10/6/2016).
- <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/150> (Danjoy, consultato 10/6/2016).
- http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-68787&qid=sd_x_q5&n=1&sf=&e= (Blouet, consultato 10/6/2016).
- http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-5500&qid=sd_x_q20&n=2&sf=Titredesignation_field&e= (Garrez, consultato 10/6/2016).
- http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-5501&qid=sd_x_q20&n=3&sf=Titredesignation_field&e= (Garrez, consultato 10/6/2016).

Note

Pur nella condivisione dei contenuti espressi nell'articolo, l'introduzione e i paragrafi *La tomba di Terone al tempo del Grand Tour* e *Il mausoleo nei rilievi degli allievi dell'École des Beaux-Arts* sono stati redatti da Giuseppe Antista, mentre il paragrafo *Modalità rappresentative tra Settecento e Ottocento* e le *Conclusioni* sono di Vincenza Garofalo.

¹ Biblioteca Lucchiana di Agrigento, III 1 E 1.

² Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi, *Albums de dessins d'architecture de Guillaume Abel Blouet (1795-1853)*, PC 7737.243, 232.

³ Parigi, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, *Plans et relevés de Louis-Clémentin Bruyere*, 0080/116/4001.

⁴ Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, *Dessins d'Italie*, PC 7055.2.

⁵ Parigi, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, *Plans et relevés de Louis-Clémentin Bruyere (1831 - 1887)*, 0080/116/4001.

⁶ Parigi, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, *Plans et relevés de Danjoy, Afrique du nord, Italie*, 0080/111/1007, n. 66253.

Il racconto di Pompei nel 'Monitore' *The Pompeii story in the 'Monitore'*

GIOVANNA FORMISANO

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa Napoli

Abstract

During the XIX century the pompeian landscape became popular as source of interest – and also of technical tools – of numerous articles that have appeared in various Campania magazines.

Through an examination of early nineteenth-century magazine 'Monitore' we will attempt to reconstruct the success of Pompeii, in the royal world, and then in scientific circles and among the great public, trying so to follow the circulation of the studies and texts.

We will look for journalistic articles that offer chronicles of the excavations, impressions of visits, but also for specific studies reviews; showing so that the "archaeological journalism" contributed to the diffusion of the collective imaginary of this landscape, brought to light one century ago only.

Parole chiave

Pompei, giornale, articoli, Monitore, visite

Pompei, magazine, artiche, Monitore, visits

Introduzione

Come è noto, la «vicenda archeologica pompeiana» inizia solo nel 1748, ma da subito *la città risorta* diventa una delle tappe principali del viaggio a Napoli, come *sito archeologico* unico e di grandissimo fascino; luogo fisico che, nella presenza del Vesuvio – carnefice e insieme perfetto conservatore al quale tutto il mondo, come ammoniva già Goethe, doveva rendere grazie – si articola sin dai primi decenni della sua nuova vita come *città-evento* [Giammattei 2006, 43-53]: «le Vésuve, qui avait permis leur conservation, enracinait au territoire des vestiges ensevelis tous au même instant; plus encore, les couches stratifiées de cendres et de ponces racontaient la fin dramatique des populations des cités campaniennes» [Livadie 1998, 33].

Grazie alla presenza di *hommes de sciences* appartenenti a ogni ambito del sapere, il paesaggio vesuviano – e più strettamente quello pompeiano – diventa protagonista di numerosi scritti, quali resoconti, diari, lettere o romanzi. Pompei, che rinasceva proprio «quando la grande tradizione del viaggio trans europeo viveva il suo tramonto» [Villani 2015, 133], entra ben presto anche nei territori della *fiction*, fino ad intraprendere quella che è stata riconosciuta come la sua doppia vita: la Pompei reale e la Pompei dell'immaginario [Pompei e l'Europa 2015].

Se molto è stato scritto sulla letteratura pompeiana – nell'ambito dell'odeporica tradizionale come della letteratura di ambientazione pompeiana – ancora molto può scriversi sulla presenza di Pompei all'interno della pubblicistica tra Sette e Novecento. La fortuna internazionale di Pompei infatti, e degli scavi che si sono succeduti nei suoi quasi tre secoli di vita moderna, viaggia anche attraverso la stampa quotidiana e periodica, con

GIOVANNA FORMISANO

notizie e commenti scritti *in presa diretta* sulle operazioni di scavo, sulle visite illustri, e naturalmente sulla gestione e valorizzazione del sito. Un patrimonio testuale che fonda e alimenta la letteratura ufficiale e le opere maggiori. In particolare, nell'Ottocento italiano, Pompei è presente in riviste monotematiche come il *Giornale degli scavi di Pompei* sia in altre pubblicazioni quotidiane o periodiche non specializzate, come *Il caffè del molo*, il *Poliorama Pittoresco*, *L'Omnibus pittoresco* e il *Progresso*.

Oltre ai già citati titoli, però, l'Ottocento vede anche risorgere un periodico che contribuirà alla divulgazione delle nuove idee: il *Monitore*, soppresso nel 1799, ritorna alle stampe il 1° marzo 1806. Ricordato come quello che a fine Settecento era stato «il miglior libro della Pimmentel» [Addeo 2001], permettendo al giornalismo femminile di debuttare nel mondo occidentale, il *Monitore* era stata anche la miglior testata del periodo repubblicano, il giornale più rappresentativo della «infelice repubblica» e «un prodotto d'avanguardia» [Zazo 1920, 22]. Il suo ritorno, però, provoca la soppressione di un'altra testata, la *Gazzetta napoletana*, perché condannata dalle autorità francesi. Al contrario, il *Monitore* è voluto direttamente dal sovrano ed è affidato alle cure del ministro della polizia, «col compito di esporre fedelmente tutte le sagge e vigorose operazioni, che fa di mano in mano il governo, per sollevare dallo stato di abbattimento e di miseria la Nazione» [Scirocco, Ghidetti 2001, 192] – «un pasdaran del potere costituito, anche se francese» [Toma 1999, 29].

1. Il Decennio francese: Pompei tra visite e scavi

I fogli periodici sono le più fedeli memorie, per far conoscere lo stato attuale delle cose: sono il mezzo più sicuro per agevolare la rapida comunicazione de' lumi, e delle utili scoperte: sono la norma, che può regolare i nostri interessi, e farci giudicar sanamente di quelli degli altri; sono in fine i meglio adattati a creare uno spirito pubblico, a dirigerne i sentimenti, e la forza [Manifesto 1806].

Nel presentarsi ai lettori nella sua nuova veste ufficiale, il *Monitore napolitano*, in quel 1808, disegnava il suo programma e inaugurava la sua più feconda stagione, coincidente con l'inizio del regno di Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte. In questo articolato programma, si collocano frequenti notizie dagli scavi di Pompei ed Ercolano, che intanto vivevano una delle fasi più intense della loro fortuna.

Ad uno spoglio della testata, risultano diversi articoli dedicati alle visite compiute dai sovrani interessati all'andamento degli scavi. Spesso, proprio durante gli scavi compiuti al cospetto del re e del personale incaricato di riportare *luce* alla città, emergono nuovi tesori, tra i quali intere stanze. E la regina, «avendo fin dal suo felice arrivo in Napoli manifestato il desiderio che nutre di veder fiorire le arti e le manifatture in un suolo cotanto dovizioso di materie grezze in ogni genere, attende indefessamente a proteggerle e incoraggiarle per tutte le vie» [*Monitore napolitano* 1808¹, 1].

Nel *foglio* del *Monitore* pubblicato il 7 giugno del 1808 appaiono dei riferimenti alla visita della Bonaparte alla Biblioteca degli Studi: «S. M. la Regina ha visitato l'altro jeri la biblioteca degli Studj, ed Ercolano. La sera essendo comparsa nel teatro di S. Carlo è stata ricevuta da vivissimi e ripetuti applausi, a cui è sembrata molto sensibile, ed ha corrisposto colla naturale sua gentilezza ed affabilità» [*Monitore napolitano* 1808², 1].

Mentre una visita agli scavi di Pompei avrebbe avuto luogo nell'ottobre dello stesso anno, in compagnia del principe Achille: «Jeri S. M. la Regina con S. A. il Principe Achille si recò

a Pompei» [*Monitore napolitano* 1808³]. Si ripeteva, dunque, anche nel decennio francese, una consuetudine di visite illustri agli scavi che si sarebbe intensificata, fino a divenire canonica, nel corso dell'Ottocento; un costume che ben presto fece degli scavi pompeiani un insolito e autorevole centro di diplomazia internazionale.

Affascinata dai ritrovamenti pompeiani, la regina chiede «di vedere uno scavo in corso e provare anch'ella l'emozione della scoperta di oggetti» [De Caro 1998, 229]. È il 10 ottobre 1808, Michele Arditi, che dall'anno precedente è soprintendente agli scavi e direttore del Museo, ha già provveduto alla sistemazione della strada basolata per le visite reali e, in un solo anno, grazie alla volontà della Bonaparte, viene inaugurato il primo nucleo del Museo palatino e il progetto di uno scavo privato della regnante¹.

In fede a quella che era già divenuta, all'altezza del primo Ottocento, la consuetudine dei «falsi ritrovamenti» come forma di benvenuto agli ospiti illustri, in quella occasione l'Arditi dà precise indicazioni ai suoi assistenti, perché in questa occasione la regina «possa avere il piacere di trovare qualche oggetto»². Il 3 ottobre 1809 il *Monitore* riserva grande spazio alla notizia della visita, dei ritrovamenti e dell'annuncio ufficiale di un preciso «programma» di veder sollecitamente dissotterrata l'intera città. Grazie al *Monitore* abbiamo il resoconto dettagliato di quella visita-annuncio della regina, dei ritrovamenti di monete, bronzi, vasi e altri oggetti, ma la sua attenzione è catturata in particolare da un «triclinio», con pareti dipinte con vari animali, dai pesci ai volatili. In questo spazio si notano pure ripiani in marmo dove poter mangiare, eccetto la tavola in legno, sorretta dal «piede di marmo» andata distrutta:

S. M. la Regina è andata a visitare gli scavi di Pompei, ove giunse all'una pomeridiana del giorno 3. Pochi giorni prima, oltre a molte belle pitture, vi si erano disotterrati [sic] un vasello pieno di grano, due pezzetti di pece, un pezzo di corallo, ed un manico di lucerna di terra cotta, lavorato in forma di foglia, ornato di breve iscrizione latina, e coperto di certa vernice perlata. Resta con ciò smentito il detto di Giorgio Vasari e di Pomponio Gaurico, i quali scrissero che questa sorta di vernice era stata inventata da Luca della Robbia, scultore fiorentino, nel XV secolo. Si scavò, alla presenza della Sovrana, in tre siti, e vi si rinvennero monete di vario modulo, molti bronzi, fra quali si distingueva un bel vaso con manico, ed un colo vinario, vetri di differente grandezza e di più forme, vasi di terra cotta con iscrizioni latine alla pancia e senza, maschere comiche, piccole are con bassirilievi, pesi nella parte superiore segnati con note numeriche, pezzi d'alabastro, ed altri marmi preziosi.

Finora noi non conoscevamo altro sotterraneo che quello della casa di campagna, detto cantina, e con più proprietà di lingua *criptoportico*. Adesso se ne stava scovrendo un altro a più piani, che in un angolo ha un tubo di creta per mandar fuori il fumo: la qual cosa scioglie la gran questione che fin qui s'è agitata dagli eruditi: se avessero gli antichi l'uso dei cammini con fumaiuoli.

Ma quel che maggiormente attirò l'attenzione di S. M. e del di lei corteggio, si fu un *triclinio*, ossia stanza da mangiare, scoperta ultimamente per ordine di S. M. il Re. Le pareti sono da capo a fondo gaiamente dipinte di pesci, d'uccellame e di salvaggiume d'ogni qualità; esistono ancora infatti i tre letti di fabbrica, su cui gli antichi usavano di coricarsi, appoggiati a morbidi origlieri, per mangiare a lauta mensa. Si vede in fatti nel mezzo dei letti il piede di marmo che reggeva la tavola, la quale essendo verisimilmente di legno non ha potuto reggere all'ingiurie del tempo.

Qui si stava, quando sopravvenne da Castellammare il Re. Mostrò S. M. somma premura di veder dissotterrata sollecitamente l'intera città, discorse de' metodi da tenersi per venirne a capo, e diede gli ordini opportuni, perché questa sovrana volontà avesse pronta esecuzione. Le MM. LL. con quell'affabilità che le distingue, e colla solita real munificenza incoraggiarono quegli operaj alla fatica, e ne partirono alla volta della villa di Portici [*Monitore napolitano* 1809, 1-2]

GIOVANNA FORMISANO

Un articolo dunque degno di interesse; uno di quei brani che – nella descrizione dettagliata e nel riferimento alla trattatistica specializzata – sembrano assumere rilievo, oltre che nella storia della fortuna di Pompei, nella storia del giornalismo partenopeo; quasi a rilevare una sempre maggiore consapevolezza comunicativa, in una tensione da un lato alla diffusione presso il grande pubblico, dall'altro nella direzione di un accreditamento presso la repubblica dei dotti e degli specialisti.

Il 1811, quando il giornale prende il nome di *Monitore delle Due Sicilie* fin dal 1° febbraio, è l'anno che registra la maggiore frequenza di articoli sulle visite dei reali. Nel primo semestre del 1811 due sono quelle riportate nell'ormai quotidiano; rispettivamente quella del 12 febbraio al Real Museo e quella del 5 aprile agli scavi.

Accompagnano il re durante la sua visita al Real Museo, il ministro dell'interno, il consigliere di Stato intendente della provincia, e naturalmente Arditì, il direttore dell'«illustre stabilimento». Dinanzi a tutti i reperti disposti nella stanza della direzione «rinvenuti nell'ultimo scavo fatto a Pompei», il re dà ordine al ministro dell'Interno di «accelerare» gli scavi:

Martedì, 12 del corrente, S. M. il Re si portò a visitare il Real Museo, ove fu ricevuto da S. E. il ministro dell'interno, dal consigliere di Stato intendente della provincia, e dal signor cavaliere Arditì, direttore di quest'illustre stabilimento. L'ultima volta che S. M. era stata ad osservare i nuovi lavori che vi si eseguono di suo real comando, avea veduto ordinati il cortile, il portico degli Imperatori e parte di quello delle Divinità. In questa nuova visita, S. M. ha trovato interamente disposto quest'ultimo, e messo in ordine quello de' miscellanei, il vestibolo dell'Ercole Farnese, e le gallerie di Flora, de' Marmi colorati, delle Muse, delle Veneri, dell'Atlante e de' Bronzi. Parve che il Re rimanesse estremamente contento dell'intelligenza con cui era stato tutto disposto di colto ed erudito signor cavaliere Arditì, ma che sopra tutto mostrasse una singolar compiacenza nel vedere riunite nelle diverse sale venti grandi colonne di verde antico, che giacevan prima in diversi luoghi inosservate e quasi neglette [...]. Passata S. M. nella stanza della direzione, le fu presentato dal Signor cavaliere Arditì un lettisternio di bronzo, alto palmi quattro e più, lungo altrettanto, ornato di delicatissimi bassirilievi e intarsiato d'argento, monumento unico nel suo genere e che basterebbe solo a formare l'ornamento di un museo. In questa stanza erano stati disposti tutti gli oggetti rinvenuti nell'ultimo scavo fatto a Pompei. Fra questi distinguevansi un piatto e tre eleganti tazzette di vetro colorito; molti vasetti di finissima creta, i quali gareggiano in sottigliezza colla carta, una ciotola pur di creta rossa con avanzi di pesci, non dissimile da' nostri buccieri, ornata nella parte esteriore di graziosissimi lavori, un martello di ferro ed un focolare portatile col suo treppiede. Ma i più bei pezzi erano quelli di bronzo; cioè a dire una caldaia, molte serrature di porte, due vasi da sacrificio intarsiati d'argento, un candelabro, di un artificio non ancora visto, poiché lavorato a modo de' nostri telescopj, onde potersi comodamente alzare o abbassare secondo il bisogno, e una casseruola inargentata al di dentro, cosa degna di osservazione, e che dimostra quanto gli antichi curassero e gli agi e l'arte di viver sano.

S. M. visitò finalmente la Real Biblioteca, l'Officina de' papiri e le Scuole di disegno, e sommamente compiaciuta ne partì, dando ordine a S. E. il ministro dell'interno onde, con mezzi più copiosi, si potessero accelerare gli scavi di Pompei, e condurre a termine nel minor tempo possibile la fabbrica del maestoso edificio del Real Museo [*Monitore delle Due Sicilie* 1811¹, 1].

La visita della regina è invece descritta nel numero di aprile. La illustre visitatrice «si mostrò molto soddisfatta» nel corso della sua giornata pompeiana accompagnata dal ministro dell'interno, monsignor Capecelatro, dall'arcivescovo di Taranto dal 1778, e dall'Arditi:

Basta svolgere un poco il nostro suolo se vogliamo avere in abbondanza tutto quel che la natura onna da benefica madre all'uomo per sostentarsi e menare agiatamente la vita. Se poi si penetri più a fondo nelle viscere della terra, trovansi quasi sempre de' preziosi tesori delle felici contrade, gli scavi di Pompei, che hanno offerto lo spettacolo unico d'una città famosa, sorta quasi intera dalle sue rovine, dopo migliaia di anni, si continuano tuttavia con somma cura e con eguale utilità.

Venerdì passato, 5 aprile, ne fu eseguito uno, in presenza di S. M. la regina, che vi si era recata, in compagnia di S. E. il ministro dell'interno, di monsignor Capecepatro, arcivescovo di Taranto, suo primo elemosiniere, e del signor cav. Arditì, membro della Società Reale, e direttore degli scavi d'antichità e de' musei. Godevano pure di quel curioso spettacolo S. A. I. la gran duchessa Costantino, il signor barone di Durand ministro plenipotenziario di Francia, e molti altri stranieri di distinzione.

La Sovrana si mostrò molto soddisfatta, e vi si trattenne fino alle 4 pomeridiane.

Da Pompei S. M. si portò a visitare la bella manifattura de' coralli, posta da qualche anno nella Torre del Greco [*Monitore delle Due Sicilie* 1811², 1].

Approfondimenti sulla visita del 5 aprile sono presenti in articolo apparso nel maggio dello stesso anno e comparso nella sezione *Varietà* del quotidiano (dunque non più in prima pagina) con il titolo *Lo scavo del 5 aprile nella città di Pompei*; è infatti dedicato a quello scavo che «può riguardarsi come uno de' più fortunati per produzioni naturali e non solo, ritrovate fra quelle ceneri assai ben conservate, quanto per molti pregevoli oggetti di arte in bronzo, in marmo, in piombo ed in creta, che uscirono dal seno della terra in quel giorno» [*Lo scavo del 5 aprile nella città di Pompei* 1811, 3-4].

All'inizio dell'ampio articolo l'anonimo autore spiega di aver scritto su richiesta di un lettore, un «amico del vero» che gli aveva indirizzato una richiesta di ulteriori dettagli. L'articolo si conclude con un elogio a «un Re a cui la gloria delle armi non è men cara che quella delle scienze e delle arti, che potrebbero avere ne' nuovi oggetti scavati nuove guide ed esempj». Emerge dunque che, il primo oggetto che viene riportato alla luce è

una statuetta di bronzo di circa tre palmi [di] un giovine nudo mollemente atteggiato con un plettro alla mano destra, e con una lira alla sinistra, che conservava, chi, crederebbe! Delle sei, di cui appariva essere stata armata un giorno, tre corde ancora, e di argento. Sarà questi un Apollo, un Orfeo, o qualche signor Fenzi o Festa d'allora? Chi potrà dirlo adesso? Nessuno. Che importerà di saperlo? Nulla. Le forme superbe di questo bel nudo, qualunque uomo o Dio abbiano rappresentato altra volta, gioveranno; studiate da' giovani artisti, assai più che tutti i trattati che si faranno degli antiquari di Napoli per indovinare questo inutil segreto [...]. Fra i moltissimi altri oggetti di minor conto, ma tutti egualmente di bronzo, furono rinvenute in quel giorno due maschere sceniche, una serratura con chiave, ornata di una bellissima testa barbata, e tre vasi, uno de' quali di figura cilindrica, da far credere di essere stato altra volta uno scaldavivande [...].

Ne' primi scavi di Pompei si rinvenne un astuccio di ferri di gentilissimo e delicato travaglio, con manico di bronzo ciascuno, ed appartenenti evidentemente a chirurgia. Un eguale ne fu rinvenuto nello scavo del 5 aprile, se non che in quest'ultimo furono ritrovate, unitamente a' ferri, delle paste o empiastri di cui probabilmente facea uso in quel tempo la medicina o la chirurgia operativa. Fin qui de' bronzi. Fra gli oggetti ritrovati di marmo merita una particolare attenzione una cervetta che allata, e che volta alla prole, ha tutta dipinta nella faccia la tenerezza materna, gruppo pieno di verità e di espressione. Quindi un putto [...]. E passando in ultimo luogo a' piombi, fra molti piccioli oggetti di questa natura fu trovato un ampio vaso di figura cilindrica, vagamente istoriato al di fuori, e simile in tutto ad un altro che fu anni sono rinvenuto nel tempio d'Iside, nella stessa Pompei.

Molti furono i vetri, varj di colore e di forme, e molte egualmente le stoviglie, direm così, di terra cotta rinvenute in quel giorno [*Lo scavo del 5 aprile nella città di Pompei* 1811, 3-4].

GIOVANNA FORMISANO

L'articolo si conclude con un elogio al re:

un Re a cui la gloria delle armi non è men cara che quella delle scienze e delle arti, che potrebbero avere ne' nuovi oggetti scavati nuove guide ed esempj, e restituire sotto questo rapporto alla nostra nazione ciocché le tolse nel 1799 e nel 1806 il replicato trasporto in Sicilia de' più bei monumenti di questa natura [*Lo scavo del 5 aprile nella città di Pompei* 1811, 3-4].

Nelle pubblicazioni successive, il giornale tratta delle gallerie del Real Museo che ospitano i reperti pompeiani «Parte de' preziosi pavimenti di marmo dissotterrati a Pompei è poggia destinata ad ornare la galleria del Real Museo [...]. Non è possibile immaginare né maggior lusso di marmi né maggior perfezione di arte» [*Monitore delle Due Sicilie* 1811³, 1], degli ingenti finanziamenti che permetteranno un lavoro continuo:

Gli scavi di Pompei, già molto attivi da qualche tempo a questa parte, lo saranno maggiormente di qui a poco, essendo stata da S. M. considerabilmente accresciuta la dote da impiegarsi al dissotterramento di quell'antichissima città che giace sepolta da venti secoli sotto le ceneri del nostro terribile vulcano [*Monitore delle Due Sicilie* 1811⁴, 1].

Il 18 novembre il re visita le zone in cui sono stati intrapresi nuovi scavi e ne riparte solo dopo essersi assicurato che gli scavi siano conformi alle norme del nuovo piano adottato; ad accoglierlo, anche in questa occasione, «il ministro dell'interno e [...] il direttore dei Reali Musei e degli scavi»:

Secondo il piano nuovamente adottato, in tutti gli scavi che s'intraprenderanno, si debbono oggi da una parte seguire le mura della città, onde si rinvergano tutte le altre sue porte, in continuazione di quella già dissotterrata, e si determini, direm così, la circonferenza della città e delle operazioni; da un'altra parte, si deve attendere a dissotterrare la strada che dalla porta già conosciuta conduce alla casa di campagna che sorge a qualche lontananza dalla città; ed in un terzo luogo si dee finalmente continuare, con ordine e senza interruzione, lo sterramento degli edifici che sono nell'interno della città, abbandonando il sistema che scongiatamente si tenne, quando piacque scavare per salti e senza alcuna direzione regolare. S. M. volle assicurarsi coi propri occhi se le nuove operazioni eseguiransi in conformità del piano adottato e delle sovrane intenzioni: si recò ella prima di tutto a visitare lo scoprimento delle muraglie [...]. Visitò dopo i lavori intrapresi lungo la strada che dalla porta della città dee condurre alla casa di campagna [...]. Si portò finalmente [sic] nell'interno della città [...]. La notte impedì di proseguire più oltre lo scavo intrapreso: S. M. ne partì però pienamente soddisfatta, lasciando ai lavoratori i soliti segni di sua sovrana munificenza [*Monitore delle Due Sicilie* 1811⁵, 1].

Questa sarà anche un'altra occasione per predisporre un falso ritrovamento:

Dalle premure fatte da me all'ingegnere aiutante signor Mansilli, ho ricevuto riscontro dal medesimo, di essersi molto ampliato il locale ove si faranno le ricerche lunedì prossimo, spero, in presenza S.E il Ministro dell'interno e di lei. Si sono trovate alcune cosarelle su le medesime stanze, come sarebbero un cratere, una lucerna, un paletto grande di porta, un vaso, monete ec. di bronzo il tutto. Due cucchiaini di argento ed una moneta. Di terracotta due ciotole, diverse pentole, ogliare, qualche lucerna. Varii di detti oggetti penso farli mettere fra il lapillo vergine, se ella l'approva [Fiorelli 1860-1864, 70].

L'anno successivo, nel foglio del 27 agosto si narra ancora una visita, quella che la regina fa in occasione dell'esposizione «delle opere che i professori delle belle arti han voluto far conoscere al pubblico» nelle sale del palazzo «de' Regj Studj», quindi nella sala dei Papiri Ercolanesi,

ove il consigliere di Stato Monsignor Rosini, direttore di quello stabilimento, ebbe l'onore di presentarle parecchi di que" preziosi avanzi dell'antica sapienza campati all'ingiuria degli anni ed alle rivoluzioni della natura, alcuni de" quali, sviluppati ed interpretati in queesti ultimi anni, grazie alla protezione del Governo, sono [...] pubblicarsi colle stampe e per accrescere [...] delle scienze e delle lettere [*Monitore delle Due Sicilie* 1812, 1].

Di lì a poco Carolina Bonaparte lamenta che gli scavi di Pompei procedono a rilento, proprio in quella che invece viene riconosciuta come una delle stagioni più feconde per Pompei. In risposta all' «accusa» della regnante, il «fanatismo grandioso» e della «passione tipica, propria per l'epoca del collezionismo» che la donna nutre. Era una passione che avrebbe condotto alla costituzione di una collezione privata, il Museo Palatino, in gran parte realizzato con i tesori pompeiani.

E così terminerà il decennio francese, con questo giornalismo che fece parte integrante della storia del Mezzogiorno. Negli anni successivi, la conduzione degli scavi subisce un forte rallentamento, segnato dal ritorno di Ferdinando, poco interessato all'archeologia.

2. Pompei fra la battaglia e le visite illustri

Varcato il primo trentennio del secolo, Napoli e il suo regno godono del «primato tipografico e giornalistico» [Iorio 1970, 137]; nel 1833 in città si contano centoventi tipografie e, dopo le stagioni giornalistiche del 1799 e degli anni Venti del XIX secolo, se ne spiana una terza. Era la breve stagione liberale inaugurata dalle aperture di Ferdinando:

Il cielo si era un po" rasserenato, la rivoluzione francese [del 1830] aveva rialzato gli spiriti in Italia, si parlava un po" alto di lega di principi [...]. Nessuna parte d'Italia era così colta allora come Napoli, nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse già segnalata [De Sanctis 1953, 68 e 85].

Ferdinando II, salito al trono nel 1830 appena ventenne, lascia che la città prenda un po" di respiro, e soprattutto tenta di distendere i rapporti con i politici e gli intellettuali, che trovano quindi un discreto sostegno in quella rinascita culturale auspicata dal clima del fervore romantico. Tornano a Napoli esuli illustri, Paolo Bozzelli e Luigi Blanch, i fratelli Carlo e Alessandro Poerio, e lo stesso Antonio Ranieri, in compagnia dell'amico Leopardi. È la città romantica dei salotti, dei caffè, dei teatri; la città dai mille volti, che ha restituito un'immagine non univoca e ancora discussa, ma che mostra una vivacità pubblicitica concordemente osservata da storici e letterati. La capitale diviene ben presto un discreto centro di una brillante vita sociale e mondana: «l'affluenza a Napoli di alti personaggi era immensa. Non ci si imbatteva che in principi o in ambasciatori» [Cottrau 1885, 63].

Il *Monitore*, che con l'arrivo di Ferdinando II ha cambiato il suo titolo in *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, continua a pubblicare articoli sul paesaggio pompeiano. Il nuovo re, però, mostra non sufficiente interesse agli scavi, che proprio in quegli anni festeggiano il ritorno alla luce della Casa del Fauno, i cui mosaici pavimentali suscitano ammirazione in tutto il mondo. Fra gli articoli più interessanti, non può sottacersi il resoconto del celebre mosaico *della Battaglia di Issa o Battaglia di Alessandro contro Dario*. Come descritto nelle *Notizie interne* del 1831, infatti, il 24 ottobre, presso la Casa del Fauno viene scoperto un «gran quadro a mosaico lavorato, quel che veramente è prodigioso, con marmi»; largo circa «palmi venti, per dieci d'altezza, compresa la fascia d'ornamento che li cinge; le figure

GIOVANNA FORMISANO

umane, che vi si veggono, son grandi la metà quasi del vero». In dubbio era ancora la lettura iconografica:

Il dotto Marchese Arditì crede di vedervi effigiata una guerresca scena sublimemente descritta nell'Illiade [sic] dal primo pittore delle antiche memorie; la morte, cioè, di Serpedone in un conflitto tra Greci e Trojani [...]. Cionondimeno altri è di avviso che sia invece rappresentato in quel quadro un conflitto, tra Greci ed Asiatici sì, ma de' tempi di Alessandro il Macedone, anzi uno de' combattimenti appunto dati in Asia da quell'ardito conquistatore. Noi ci riserbiamo di render conto in appresso più diffusamente di tale opinione. Quel che intanto non può rinvocarsi in dubbio si è che non vi potrebb'essere un maggiore e più ben inteso movimento in tutta la composizione; e che la perfezione del disegno, e il finito che vi si trovano (cosa tanto più sorprendente quantocché trattasi d'un lavoro in marmi), nonché la forza ed espressione tutta singolare delle figure, fanno di questo mosaico uno de' più preziosi monumenti che ora presenta Pompei. Peccato che invidia di tempo ci abbia defraudati di qualche parte di questo mirabil capo-lavoro: ma quanto ci avanza basta a dirci la gloria di possedere un tesoro che unico senza esagerazione può dirsi sotto tutti gli aspetti.

Informata S. M. il Re N. S. di essersi disotterrato questo magnifico Mosaico, nsi recò nella mattina dello scorso sabbato ad osservarlo in compagnia de' Reali Principi i Conti di Lecce e di Aquila e delle Reali Principesse. Ivi, assistita dal Cavalier Bianchi per l'indisposizione del sullodato Marchese, esaminò quella grandiosa opera dell'antichità con molta attenzione ed interessamento, e mostrò di rimanerne sommamente soddisfatta.

Si praticò poscia altro scavamento, sotto l'angusto sguardo della Real Compagnia [*Giornale del Regno delle Due Sicilie* 1831¹, 1001].

Si trattava di uno dei più rilevanti ritrovamenti per la storia dell'arte nell'antichità. Il tema iconografico della «battaglia» è così interessante da meritare, dopo circa due settimane, un approfondimento sul medesimo periodico per adempiere alla promessa «che allora femmo di dare una più precisa contezza di tale opinione, ch'è quella dell'illustre Sig. Cav. Avellino Professore della Regia Università degli Studj». Vengono però riportate anche le osservazioni del «chiarissimo signor Cavalier D. Bernardo Quaranta, Professore anch'egli della Regia Università degli Studj»; se il primo opta per un combattimento di Alessandro in Asia (in questo caso, «il mosaico pompeiano sarebbe probabilmente la copia di qualche illustre quadro che rappresentava la battaglia data da Alessandro al Granico»), il secondo riconosce la battaglia di Issò. Prima di arrivare a queste, l'autore ci lascia una descrizione approfondita:

Diremo dunque che il mosaico rappresenta un cavaliere armato di ornatissimo torace con testa di Medusa sul petto, e fulmini presso alle due braccia, con clamide svolazzante, e balteo da cui pende la spada. Egli ha nuda la testa, e trovasi ad aver brandita rigorosamente col destro braccio una lunga asta, la quale ha già trapassato il corpo di una figura giovanile, con pendenti circolari agli orecchi, basette, e lunghe brache o anaxyrides sulle quali sono impresse come ornamento due serie di grifi. Esso ha inoltre un pileo che discende anche per gli orecchi fino a covrirle il mento, ed ha una collana. Era ancor questa figura, a cavallo: ma questo da altra lancia ferito, la cui punta gli è rimasta conficcata nel fianco, è già caduto grondando sangue; ed il cavaliere morendo cade ancor esso contorcendosi con una espressione del dolore, che può appena descriversi. Tra questo ed il cavalier vincitore son due figure, di cui una apparisce galeata, e l'altra gronda sangue dalla nuda e ferita sua testa. Dall'altra parte molti guerrieri ricoverati dello stesso detto pileo, il quale mirasi leggermente curvo in avanti nella sua parte superiore, ornati pure di collane, taluni con sole basette, ed altri anche con barbe, tutti con lunghe brache, ed armati di archi, o di pugnali, o di picche, sono già volti in fuga, ed in manifesto dolore ed iscompiglio. Una di tali figure tira per la briglia un cavallo che si vede da tergo presentando un meraviglioso ed arditissimo scorcio, in atto

d'inalberarsi. Altra figura con arco nelle mani e con tiara più alta in testa, ed ammantata di clamide, è montata sopra una splendida quadriga, di cui gli ardenti destrieri sono sferzati dall'auriga con una meravigliosa espressione. Tra" fuggitivi, di cui molti sono rovesciati per terra, uno porta un piccolo vessillo rosso nel quale vedesi la cresta e la testa di un volatile, che sembra un gallo, essendo perduto il resto. Il suolo è sparso anche di armi cadute ed infrante [*Giornale del Regno delle Due Sicilie* 1831², 1041-1042].

Tornando al cavaliere Quaranta, non possiamo non ricordare le quattordici pagine contenenti osservazioni sull'opera o «cenni scritti» pubblicati nell'autorevole *Quadro in mosaico* di Antonio Niccolini il cui inizio viene riportato di seguito:

Il gran mosaico venuto ultimamente in luce dalle pompeiane scavazioni, e propriamente dalla così detta casa del Fauno, è uno di quei singolari monumenti, che sono interessantissimi per gli archeologi, servono di ammaestramento agli artisti, ed incantano chiunque vi rivolga lo sguardo [...]. Al guardar[lo] ognuno si accorge che rappresenta una battaglia [...], *la battaglia d'Isso*, che il guerriero omicida sia Alessandro fiancheggiato da Parmenione [...], Dario quella figura sul carro [...] e forse *Ocsatre*, il fratello di Dario, quel guerriero che accanto al carro è sceso dal suo cavallo perché sia montato da Dario [*Cenni del Cavalier D. Bernardo Quaranta* 1832, 55-60].

Nel giorno del solstizio d'inverno dello stesso anno, il *Giornale* ospita un articolo con un piacevole *elogio* delle antichità romane e riferimenti a un nuovo progetto:

Ercolano e Pompei famigerate per la catastrofe con che furono sotterrate dagli'ignei torrenti del vicino Vulcano vennero in assai maggior rinomanza quando l'immortal genio di Carlo III le ritornò a vita novella. Gli stranieri mossero e tuttora muovono fin da lontane regioni a contemplarne gli avanzi, i giornali descrivono minutamente quanto vi si scopre, ed il Real Museo Borbonico ne accoglie quel prodigioso numero di vetusti e rarissimi monumenti che ne vengono in luce. Di qui il desiderio universale che tesori così preziosi fossero delineati a stampa con apposite dilucidazioni, ed a questo provide l'alta sapienza di Ferdinando I di sempre angusta ricordanza [...]. Ordinò l'inclito Monarca che dall'Accademia Ercolanese e da quella di belle arti fossero scelti taluni ad illustratori di quanti monumenti venissero fuori, ed all'opera dato il titolo di Real Museo Borbonico; il quale contenendo eziandio altri oggetti di arte raccolti in diversi tempi dalla magnificenza di parecchi Principi, fu provveduto sapientemente che anche di questi si pubblicassero i più cospicui [...]. Ma lo specchio dell'opera, il suo andamento non che la direzione de" disegni e delle incisioni venne affidata all'Architetto il Cavalier D. Antonio Niccolini Direttore del Real Istituto di belle arti, come può trarsi dalla prefazione che egli mise in fronte a quest'opera [...]. Con essa alla mano visitar possiamo i Fori, le Basiliche, i Tempj, i Teatri; e gli anfiteatri degli antichi; contemplarne i vasi, le statue, i bassirilievi, le are, i tripodi, i candelabri, entrar nelle loro terme, percorrerne le strade, i trivii, esaminarne le mura, i bastioni, le torri. Ma oltre a ciò quanto ci narrano gli scrittori della vita privata degli antichi, tutto noi osserviamo co" proprii occhi in queste disepellite Città per darne notizia ai curiosi [*Giornale del Regno delle Due Sicilie* 1831³, 1157-1158].

E intanto le visite illustri agli scavi si succedono; vanno almeno ricordate quella del re di Prussia che arriva a Pompei il 15 novembre del 1822, la visita della regina vedova d'Inghilterra Alexandrina Victoria sedici anni dopo (6 novembre 1838), quella del principe di Leuchtenberg e dell'Augusta con sua consorte la principessa figlia dell'Imperatore delle Russie che vi arriva il 3 febbraio 1843 e il gran duca di Toscana. Ciascuna visita deve essere preceduta da permessi o richieste, specie se «di sera, al chiaro di luna, a dorso di mulo, a cavallo o con la carrozza», oppure se interessati a «consumare colazioni, pasti oppure semplicemente per prendere un rinfresco all'interno delle antiche mura di

GIOVANNA FORMISANO

Pompei», o ancora per assistere alle «operazioni di scavo archeologico per accedere ai magazzini dei depositi»³.

A seguito dei moti insurrezionali del 1848 e del conseguente rallentamento del lavoro di scavo, Pompei sembra passare quasi nell'ombra. Le pagine del *Giornale* dedicate alla città vesuviana si diradano; pur non tacendo di alcune celebri visite, come l'ingresso di Papa Pio IX un anno dopo.

È d'altronde una delicata fase storica e culturale: la stampa periodica si fa propriamente politica, tra fogli ufficiali e testate clandestine. Si apre un decennio oscuro per la capitale del Regno, giunta ormai al suo tramonto. Mentre Pompei continua a viaggiare nell'immaginario letterario europeo, trovando nelle novelle pompeiane di Gautier (*Arria Marcella* e *Jettatura*) alcuni tra i suoi più riusciti *racconti*, la cultura napoletana, letteraria e scientifica, sembra poco attenta alle città vesuviane: «E Napoli ristagna in un sonno mortale» [Croce 1999, 30].

Si prepara però alla sua grande rinascita che – in una singolare coincidenza storica – si sarebbe festeggiata all'indomani dell'Unità, con la visita di Garibaldi e più ancora con la nomina di Giuseppe Fiorelli con la cui presenza «segnava innanzitutto l'abbrivo di una nuova Pompei, solida, corporea, godibile in una singolarissima "ricostruzione"»⁴.

Bibliografia

- Cenni del Cavalier D. Bernardo Quaranta. In NICCOLINI, A. (1832). *Quadro in mosaico scoperto in Pompei a di 24 ottobre 1831 [...]*, Napoli: Dalla Stamperia Reale, pp. 55-60.
- COTTRAU, G. (1885). *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*. Napoli: Morano.
- CROCE, E. (1999). *La patria napoletana*. Milano: Adelphi.
- DE CARO, S. (1998). *Carolina Murat, Michele Arditi e Pompei*. In *Il Vesuvio e le città vesuviane: 1730-1860*. Napoli: CUEN.
- DE SANCTIS, F. (1953). *La letteratura a Napoli*. In *Saggi e scritti critici e vari*. In *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*. A cura di MUSCETTA, C. - CANDELORO, G. Torino: Einaudi.
- FIORELLI, G. (1860-1864). *Pompeianarum antiquitatum historia*. Napoli: Stamperia poliglotta, vol. I.
- GARCIA Y GARCIA, L. (2012). *Nova bibliotheca pompeiana project. Repertorium bibliographicum pompeianum*. Roma: Arbor Sapientiae.
- GIAMMATTEI, E. (2006). *Paesaggio e memoria. Topografie dell'immaginario vesuviano*. In *Alla scoperta del Vesuvio*. A cura di RICCIARDI G.P. - POSTIGLIONE T. Napoli: Electa.
- GIAMMATTEI, E. (2013). *Paesaggi della mente: l'immaginario, il bene culturale, il valore*. In «L'Acropoli», XIV, Rubbettino Editore.
- «Giornale del Regno delle Due Sicilie», venerdì 4 novembre 1831¹, n. 248, p. 1001.
- «Giornale del Regno delle Due Sicilie», mercoledì 16 novembre 1831², n. 258, pp. 1041-1042.
- «Giornale del Regno delle Due Sicilie», mercoledì 21 dicembre 1831³, n. 287, pp. 1157-1158.
- IORIO, P. (1970). *Giornalismo napoletano di fronte al Romanticismo*. In *Vol. XLIV dei rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli 1969*. Napoli: L'Arte tipografica.
- JACOBELLI, L. (2008). *Ospiti illustri e falsi scavi a Pompei*. In *Pompei. La costruzione di un mito*. A cura di JACOBELLI, L. Roma: Bardi Editore.
- LIVADIE, CL.A. (1998). *Des "curiosités" de la nature aux Sciences de la terre*. In *Il Vesuvio e le città vesuviane: 1730-1860*. Napoli: CUEN.
- Lo scavo del 5 aprile nella città di Pompei*. In «Monitore delle Due Sicilie», mercoledì 29 maggio 1811, n. 101, pp. 3-4.
- Manifesto*. In «Monitore napolitano», sabato 1° marzo 1806, n.1, s.p.
- «Monitore napolitano», martedì 25 ottobre 1808¹, n. 278, p. 1.
- «Monitore napolitano» martedì 7 giugno 1808², n. 238, p. 1.
- «Monitore napolitano», venerdì 28 ottobre 1808³, n. 279.
- «Monitore napolitano», sabato 7 ottobre 1809, n. 377, pp. 1-2.
- «Monitore delle Due Sicilie», mercoledì 20 febbraio 1811¹, n. 17, p. 1.

- «Monitore delle Due Sicilie», martedì 9 aprile 1811², n. 58, p. 1.
 «Monitore delle Due Sicilie», venerdì 2 agosto 1811³, n. 157, p. 1.
 «Monitore delle Due Sicilie», sabato 3 agosto 1811⁴, n. 158, p. 1.
 «Monitore delle Due Sicilie», mercoledì 20 novembre 1811⁵, n. 251, p. 1.
 «Monitore delle Due Sicilie», giovedì 27 agosto 1812, n. 489, p. 1.
 MOORMANN, E. (2015). *Pompeii's Ashes: The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama*, Berlin-Boston: De Gruyter.
 Pompei e gli architetti francesi dell'Ottocento (1981). Napoli: Soprintendenza Archeologica di Napoli.
 RAK, M.G. (1982). *Contributo per un catalogo della stampa periodica napoletana del 19° secolo, 1799-1861 (schede)*. In *I Giornali di Napoli 1799-1861*. A cura di TORRE, L. Napoli: Luca Torre editore.
 SCIROCCO, A. e GHIDETTI, F. (2001). La stampa periodica napoletana nel decennio francese. In ADDEO, G. (2001). *Il giornalismo napoletano tra Settecento e Ottocento*, Napoli: Loffredo Editore.
 TOMA, P.A. (1999). *Giornali e giornalisti a Napoli 1799-1999*, Napoli: Grimaldi & C. Editori.
 VILLANI, P. (2015). *Un "sogno fantastico": percorsi nell'immaginario pompeiano tra Ottocento e Novecento*. In *Pompei e l'Europa 1748-1943*, Catalogo della mostra. A cura di OSANNA M. e CARACCIOLO M.T. e GALLO L., Milano: Electa.
 ZAZO, A. (1920). *Il Giornalismo a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, Napoli: Dott. Gennaro Giannini.

Note

¹ Napoli, Archivio Soprintendenza, *Incartamento*, VII, A2, 1.

² Napoli, Archivio Soprintendenza, *Incartamento*, XIII, B4.

³ HADDA, L. e JACAZZI, D. (in corso di pubblicazione). *L'organizzazione del sito di Pompei durante le visite dei viaggiatori illustri (dalla fine del Settecento al 1864)*. In *Campus Pompei*. A cura di GAMBARDELLA, G.

⁴ VILLANI, P. (in corso di pubblicazione). *Impronte, calchi, cadaveri: l'esperimento di Fiorelli nell'immaginario letterario pompeiano di secondo Ottocento*.

La percezione dell'architettura antica di Roma nell'opera italiana di Jean-Baptiste-Camille Corot

The experience of ancient Roman architecture in Jean-Baptiste Camille Corot's Italian works

ANNA CIOTTA

Università degli Studi di Torino

Abstract

Jean-Baptiste Camille Corot's views of the monuments of Roman antiquity (both monuments as seen from other structures and views of the city of Rome from specific points) show his personal experience and feelings concerning ancient Roman architecture. In fact the painter aims to discover the true essence and innermost truth of the monuments through the ephemeral and changing motion effected by light on the volumetric composition of the structures: probably convinced that the architectural forms have a singular capacity to reveal the extraordinary chromatic impact produced by light on the surfaces, materials and structures, yet without changing the architectural forms that define the figurative character of the monuments themselves; on the other hand, the artist still retains precision in drawing, for the representation of forms. His paintings of historic Roman monuments are not mere depictions of topographic and objective data. Instead they represent a particular atmosphere, produced by his personal experience and feeling of the ancient structures he intends to describe.

Parole chiave

Percezione, luce, colore, pittura, architettura, antichità

Feeling, light, colour, painting, architecture, antiquity

Introduzione

Incitato dal suo maestro Jean-Victor Bertin (1767-1842) presso il cui studio, alla morte del suo precedente maestro Achille-Etna Michallon (1796-1822), iniziò l'apprendistato nel 1822, Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) venne in Italia per la prima volta nel novembre del 1825 e vi rimase tre anni, fino al settembre del 1828. Di formazione neoclassica, l'artista, da Pierre-Henry Valenciennes (1750-1819), il maestro dei suoi maestri e la figura baricentrica della scuola di *paysage historique* a partire dal 1789 [Galassi 1994, 41], aveva appreso la devozione all'antico e da Michallon, suo allievo, probabilmente, l'amore per il paesaggio e lo studio meticoloso durante il quale si era avvicinato ai grandi maestri del passato. Il primo itinerario artistico di Corot conduce, infatti, in Francia, dove frequentò la scuola neoclassica di paesaggio fondata da Valenciennes e diretta da Michallon, il suo primo maestro e allievo dello stesso Valenciennes, che ebbe grande influenza sulla sua formazione, gli trasmise la passione per l'antichità e gli insegnò la tecnica del dipinto a olio nello studio dal vero che, in quanto previsto dal programma didattico della pittura di paesaggio, costituiva un insegnamento istituzionale del corso nel quale, del resto, era contemplata anche la copia di stampe e di dipinti. Inoltre uno dei punti indicati negli elenchi redatti da Corot, o da altri, riguardava il

ANNA CIOTTA

disegno di antichi edifici italiani; e, ancora, uno degli esercizi che il pittore neoclassico era tenuto a compiere consisteva nello studio di architetture. L'approccio di Corot ai monumenti antichi, in particolare a quelli di Roma, fu influenzato, tuttavia, anche dalla tradizione della veduta topografica. Gli studi panoramici che egli conduceva servivano a conoscere perfettamente gli effetti della luce sul paesaggio ed, in particolare sulla superficie acquatica, al fine di poterli trattare adeguatamente nella composizione pittorica. E Corot, infatti, era solito non rappresentare un monumento separato dal suo contesto. La scelta di venire in Italia per completare la propria educazione artistica gli fu dunque suggerita dalla sua adesione ai dettami dei suoi maestri, in particolar modo, di Bertin, divenuto suo maestro, appunto, alla morte di Michallon che lo incitava, oltre che a copiare i monumenti romani (che avrebbero potuto successivamente diventare anche parti di opere più impegnative) a dipingere all'aria aperta in quel paese in cui la varietà e la luce di quei paesaggi induceva a farlo al meglio. In Italia, dove, oltre al suo *background* culturale, lo spinse anche lo scenario letterario allora esistente dominato dalla cronache di viaggi in Italia da parte di scrittori come Johann Wolfgang von Goethe, e dalle opere di scrittori come François-René de Chateaubriand e Stendhal, oltre a quello iniziale del 1825 ricco di studi realizzati davanti ai monumenti artistici di Roma trascorso prevalentemente in quella città e spostandosi solo di poco nei dintorni, effettuò altri due soggiorni: nel 1834 e nel 1843 che interessarono anche altre città come Genova, Firenze, Venezia e Torino.

1. Il doppio itinerario artistico in Francia e in Italia

Concluso, pertanto, il suo apprendistato (1822-25) presso gli *ateliers* parigini durante il quale realizzò esercizi consistenti in una quarantina di studi ad olio, secondo l'attribuzione di Alfred Robaut, oltre a qualche disegno rifinito e a molte piccole raccolte di schizzi a matita [Galassi 1994, 68], che colpiscono per la loro varietà in contrasto con la successiva perfetta omogeneità della produzione italiana all'aria aperta, ebbe inizio il secondo itinerario artistico di Corot. L'Italia, potendo, infatti, vantare la gamma più varia ed estesa di monumenti antichi in Europa, si prestava, particolarmente ai viaggi dei giovani artisti che venivano da Oltralpe. A Roma Corot entrò a far parte di una comunità di giovani, provenienti appunto da Oltralpe, che, tra il 1780 ed il 1820, avevano dato vita ad una scuola internazionale di pittura all'aria aperta che in quella città aveva il suo centro. Tuttavia, costituì un valido incentivo a varcare per la prima volta le Alpi anche il desiderio di poter condividere con quei giovani artisti assai solidali tra loro, l'esperienza della pittura *en plein air* che, mentre in Francia si trovava ancora allo stato embrionale, in Italia, dove, infatti, a partire dall'Ottocento si erano delineati i tratti della prima vera scuola di pittura *en plein air*, aveva già toccato l'acme della sua maturità [Galassi 1994, 9] e, intorno all'Ottocento, era già una tradizione consolidata, ma ancora viva e vitale, non essendosi ancora, come avvenne a partire dalla metà circa del medesimo secolo, banalizzata nella sterile ripetizione di forme convenzionali e stereotipate. La pittura *di plein air* fu il frutto di un lavoro corale ma Corot, negli anni della sua permanenza in Italia, le impresso un nuovo impulso portandola all'espressione artistica più piena e completa.

2. La poetica di Corot. I cardini della sua pittura realizzata in Italia

Quando Bertin, e suoi amici, lo incoraggiarono a venire in Italia egli aveva già chiara la sua idea sulla pittura, la sua tecnica era matura, anche se non completamente perfezionata, e

già compiutamente definite erano la concezione estetica dell'Arte: («il bello dell'arte è la verità bagnata nell'impressione che abbiamo ricevuto davanti alla natura»), come, scrisse lo stesso Corot in un suo appunto nel 1855, e la visione della realtà da lui intesa come una parte soltanto dell'Arte che il sentimento doveva, in ogni caso, completare. Per lui, pertanto, l'Italia fu il luogo dove scoprì la nuova pittura del paesaggio che, pur spaziando attraverso una straordinaria varietà di soggetti, ebbe sempre per tema l'amore che egli nutriva verso la natura e verso la luce dei suoi paesaggi, le cui magie egli sperava sempre di poter rendere fedelmente in tutto il suo splendore, disperando, talvolta, di potervi riuscire. Egli preferiva le prime luci del mattino quando il chiarore è soffuso e i colori della natura sono tenui e nascondono i particolari, mettendo a nudo l'essenzialità della forma dei soggetti. La luce italiana gli svelò, dunque, un nuovo modo di concepire la pittura, liberata dalla rigidità delle forme e dalle regole accademiche: alla luce dei paesaggi italiani e al fascino dei monumenti della Roma antica Corot tentò di carpire, durante l'attento studio del lavoro all'aria aperta, il segreto di una prospettiva nuova, di un colore nuovo, di una luce nuova.

Durante il primo periodo italiano e, precisamente, tra il 1825 ed il 1828, realizzò, oltre a duecento disegni e centocinquanta dipinti di paesaggi di piccole dimensioni, anche una coppia di quadri che dipinse tra il 1826 e il 1827 ed inviò a Parigi in occasione del *Salon* del 1827, e precisamente: *Veduta presso Narni* e *La campagna romana* [Galassi 1994, 150]; mentre *Veduta del Colosseo dai giardini Farnesi*, eseguita nel 1826, fu esposta al Salon del 1849 [Corot cat. 1996, 84].

In questo primo soggiorno in Italia utilizzò la tecnica del dipinto ad olio su carta incollata su tela (la tecnica di Valenciennes ad acquerello monocromo era ormai in disuso). Quasi tutti gli studi italiani erano, infatti, dipinti su carta: a casa tracciava lo schizzo preparatorio di solito a matita, terminando poi, sul posto, il dipinto ad olio. In studio, poi, una volta terminato lo schizzo all'aria aperta, egli trasportava sulla tela, uno alla volta, come se si trattasse dei tasselli di un grande mosaico, i colori che egli, sia pure in un'unica massa, aveva potuto osservare direttamente *in loco* e che aveva bene impressi nella sua mente per realizzarvi la composizione finale [Corot cat. 1996, 61].

Rigore di forme e armonia di colori che, generalmente, e quindi anche in questo primo periodo, furono sempre morbidi e corposi anche nelle parti maggiormente limpide e nitide come il cielo uniti ad un disegno che pur ricalcando i banali schemi accademici non prescindette mai da precisione e nitidezza formale, costituiscono i cardini della sua pittura: un inno alla bellezza della natura che egli osservava con lo sguardo ingenuo e stupito proprio dei bambini e che intendeva riprodurre fedelmente con l'intelligenza e con il cuore, così come è. Allo stesso modo che per l'artista parigino fu sempre molto stretto il rapporto tra pittura all'aria aperta ed *atelier*, ugualmente forte fu il legame tra il disegno e la pittura che egli riteneva entrambi funzionali all'unitarietà della composizione pittorica: a differenza della maggior parte dei paesaggisti che lavoravano in Italia e che li consideravano come attività che dovevano procedere in modo parallelo ma che comunque dovevano rimanere autonome tra loro.

Il lavoro all'aria aperta, l'attento studio della natura e il ricordo in studio costituirono, pertanto, la base del lavoro in Italia di Corot: pittore della natura e della memoria, dell'immaginazione e del rigore, della luce e del cielo.

ANNA CIOTTA

3. Il retaggio della scuola neoclassica e la riscoperta della sua opera italiana in coincidenza con la rivalutazione dell'opera del suo maggiore rappresentante: Pier-Henry Valenciennes

Nonostante Corot non riconoscesse altro maestro al di fuori della natura verso la quale soltanto egli si sentiva debitore del suo stile personale, la pittura del primo viaggio in Italia fu un retaggio dei suoi maestri e della scuola neoclassica: pur nella necessaria preliminare considerazione che, per quanto riguarda i monumenti antichi di Roma, diversa fu la metodologia dell'approccio in quanto differenti furono le modalità e dissimili le finalità della loro rappresentazione. Tuttavia, era molto diffusa l'idea che, nel percorso artistico di Corot, il periodo di formazione presso i maestri neoclassici, anche sulla base, del resto, delle parole dello stesso Corot: «quanto a me nessuno mi ha insegnato niente», [Corthion-Cailler 1946, 88], non avesse avuto una grande importanza, se non per il ruolo che, nella stessa, aveva avuto lo studio della natura consigliatogli prevalentemente da Michallon.

Si deve, a tale riguardo, rilevare che, negli stessi anni Sessanta del XVIII secolo, i grandi maestri della scuola neoclassica, ed in particolare Valenciennes, avevano perduto ogni seguito, tanto da far dire a Focillon nel 1927 che della loro scuola non rimaneva più nulla. Acerrimi nemici della scuola di Valenciennes furono Charles Blanc e Théophile Silvestre. Il primo, infatti, aveva scritto, in un saggio su Michallon che praticava tale tipo di pittura, che «il paesaggio storico era un falso genere» [Blanc 1969, 5]; mentre, per il secondo, «Michallon era uno di quegli accademici che predicavano il rispetto per la verità [nei confronti della natura] e intanto la sfiguravano» [Silvestre 1878, 262]. E, del resto, ancora non si conoscevano gli studi eseguiti all'aria aperta da Valenciennes negli anni Ottanta del medesimo secolo. Infatti, tra la fine del Settecento ed il primo ventennio dell'Ottocento i pittori francesi si erano dedicati solo saltuariamente alla pittura *en plein air* ed inoltre l'ammirazione per l'Italia e per i suoi paesaggi ameni si contrapponeva al totale disinteresse nutrito verso il paesaggio francese. Questi pittori, infatti, erano stati quasi del tutto soppiantati dall'entusiasmo che la critica aveva mostrato verso «la scuola degli anni Trenta» e i suoi valori che si contrapponevano ai dettami accademici ritenuti artificiosi e affatto avulsi sia dall'esperienza visiva diretta dei paesaggi naturali da parte del pittore che dalla sua sfera emozionale.

L'educazione artistica di Corot, iniziata all'insegna della scuola neoclassica comportò, pertanto, una iniziale identificazione dell'allievo con i suoi maestri e l'assimilazione della sua opera italiana con quella di Valenciennes che, come lui, aveva soggiornato in Italia, realizzando studi che come appunto farà in seguito Corot, ritraevano monumenti di Roma, come il Colosseo, dandone, tuttavia, una rappresentazione archeologica e curandosi, soprattutto, della loro fedeltà topografica. La riscoperta dell'opera di Valenciennes realizzata in Italia sul finire del secolo XVIII, pertanto, ebbe un'importanza determinante ai fini della riscoperta dell'opera italiana di Corot. Nel 1930, infatti, una mostra di una collezione, comprendente, insieme a molti disegni di Michallon, anche molti studi di paesaggio ad olio eseguiti da Valenciennes in Italia tra il 1782 e il 1784 e donata al Louvre dalla principessa de Croÿ, provò che, effettivamente, egli dipingeva dal vero, che le sue esortazioni a dipingere dal vero, contenute nel suo trattato sul paesaggio dove preannunciava la pratica dello studio all'aria aperta della natura in Italia erano, pertanto, fondate; che ingiustamente egli era stato ritenuto un conservatore e tacciato di essere incoerente e che, era sincero quando, «in privato», egli si definiva realista [Huyghe 1930, 5]. Per conseguenza fino ai primi anni del Novecento la grande impresa artistica di Corot in Italia venne considerata un fatto artistico, straordinario ma isolato sia dalla tradizione

che dalla sua opera successiva. Fu soltanto, infatti, intorno al 1920-30, che fu riservata la giusta collocazione nella storia della pittura moderna ai suoi paesaggi italiani a proposito dei quali, Alfred H. Barr jr dichiarò nel 1930 che erano da annoverare tra «i più superbi dipinti di piccole dimensioni dell'arte europea» [Barr 1930, 13].

4. Le alterne vicende dell'opera italiana di Corot (1825-28, 1834, 1843)

In Italia Corot fu apprezzato fin dai primi mesi del suo soggiorno. Infatti, nel marzo del 1826, dopo aver visto *Veduta del Colosseo dai Giardini Farnese*, un suo collega della scuola di pittura all'aria aperta di Roma Théodore Caruelle d'Aligny lo proclamò «il nostro maestro» [cfr. Silvestre 1878]. Tuttavia, solo nei primi anni del Novecento le sue opere personali “private” e liriche furono ritenute superiori ai quadri “pubblici” destinati al *Salon*.

Ci sono, infatti, voluti molti anni prima che sia il pubblico che gli storici dell'arte apprezzassero i suoi paesaggi italiani e, a tale scopo, si è rilevata particolarmente utile una mostra, organizzata nel 1875, di duecentoventisei dipinti, per rendere omaggio all'artista da poco scomparso, che rappresentò un veicolo di pubblicità e commercializzazione per l'intera sua opera. Soltanto a partire da tale data, infatti, le sue opere cominciarono ad apparire con frequenza e costanza e, per di più, nel 1905 si procedette al catalogo dell'opera corotiana che, avviato da Alfred Robaut, fu dato alle stampe nel medesimo anno [cfr. Robaut, Moreau-Nélaton 1905].

Infatti, negli anni Cinquanta del XIX secolo, l'opera italiana di Corot, peraltro già abbastanza nota presso pubblico e critica, raggiunse il successo, definitivamente consacrato dal critico Silvestre. Egli, infatti, nel 1853, nello sminuire il valore dei dipinti di Corot realizzati prima del suo viaggio in Italia considerati privi di “un grande carattere” sottolineò la grande influenza che aveva prodotto, sul pittore, l'Italia che lo aveva profondamente impressionato sia per i suoi forti contrasti tra luce e ombra e sia per lo spettacolo incomparabile della masse che si ergono verso il cielo [Silvestre 1878, 266].

Fino al 1900, infatti, egli veniva celebrato per le meravigliose luminescenze create dagli effetti atmosferici dei paesaggi poetici eseguiti dopo il 1860. Fu solo nei primi anni del XX secolo che si cominciò ad apprezzare, da parte di alcuni, le opere del primo soggiorno italiano di Corot e a rimarcare il carattere precursore della pittura all'aria aperta da lui praticata nei dipinti antecedenti a tale data; mentre, da parte di altri, si prese ad apprezzare il suo modo di trattare e plasmare il colore e la luce, particolarmente dei dipinti italiani, attribuendogli, addirittura un “gusto impressionista” [Venturi 1941, 141]. Bisognerà, comunque attendere i primi decenni del Novecento perché, nell'ambito dei primi movimenti d'Avanguardia, si cominciasse a diffondere l'opinione che, rispetto alla produzione artistica pubblica destinata al *Salon*, i paesaggi italiani “privati” degli inizi, insieme con le composizioni successive di figure della fine, rappresentassero la parte migliore dell'opera di Corot. L'intera sua opera fu, infatti, contraddistinta da una duplice produzione: una prima destinata a soddisfare le richieste dei committenti d'intonazione classicista, riecheggiante scenari paesaggisti mitologici, bucolici e letterari ed un'altra, più personale, improntata alla fedeltà della rappresentazione di immagini di donne e di paesaggi. Egli, infatti, custodì sempre in sé una doppia anima: quella classicista per cui realizzava paesaggi strutturati sulla base di disegni precisi e ricchi di particolari secondo gli schemi convenzionali, e quella romantica in cui l'armonioso accostamento cromatico delineava le forme sostituendosi quasi integralmente alla precisione del disegno. Questo straordinario

ANNA CIOTTA

connubio che trovò nella sua sensibilità di poeta una sintesi perfetta diede vita ad una pittura innovativa che gli guadagnò l'appellativo di "divino Corot".

Dopo 1827, quando Corot partecipò al *Salon* con due quadri finiti e due studi, i suoi lavori perdettero il loro carattere di esercitazione segnando il passaggio ad uno stato di maturazione della sua arte in cui egli, pur non rinnegando mai la nobile tradizione dei suoi maestri ne diversificò, tuttavia, il ventaglio tematico e quello dei soggetti loro appartenuti (Valenciennes non riprodusse mai monumenti antichi noti) intessendoli con elementi nuovi come la sua innovativa tecnica di trattare la luce ed i colori che ad alcuni hanno suggerito l'idea di un Corot precursore dell'Impressionismo, idea questa che è stata contrastata da altri come Peter Galassi che ha condiviso l'opinione di Germain Bazin, René Huyghe e Hélène Toussaint secondo la quale «[...] i paesaggi italiani non sono da mettere in relazione con ciò che li segue ma con ciò che li precede» [Corot cat 1996, 60].

5. I primi risultati dell'esperienza italiana di Corot: gli studi sulle architetture antiche di Roma

Gli studi dei monumenti antichi costituirono i frutti del primo viaggio in Italia di Corot. Essi rappresentarono, come poc'anzi detto, il naturale risultato di un'educazione artistica di originaria matrice neoclassica. È altrettanto vero, però, che l'approccio ai monumenti antichi ed alla loro rappresentazione fu affatto personale e talvolta addirittura contrastante con quello dei suoi maestri. Allo stesso modo, infatti, di come egli diceva di dipingere un seno come un qualsiasi altro oggetto contenitore di latte, egli ritraeva, i monumenti antichi come parte della natura tanto amata e cercava di cogliere le trasparenze della luce sulle antiche rovine, attraverso uno studio attento degli effetti luminosi piuttosto che degli elementi figurali che li avevano attraverso i secoli contraddistinto e qualificato la loro identità architettonica. Di solito passava l'inverno a dipingere in studio o a migliorare o a ritoccare gli studi realizzati *en plein air* ovvero ad eseguire, sulla base, come detto, di disegni all'aria aperta, composizioni più ambiziose. L'approccio ai monumenti antichi degli studi dei soggiorni italiani e, soprattutto, di quelli del primo viaggio in Italia non fu, pertanto, né poetico né filosofico, né, tantomeno, archeologico, come quello di Michallon e Valenciennes. Infatti, i dipinti, realizzati da quest'ultimo in Italia, erano improntati alla veridicità dell'immagine e, a differenza di quelli di Corot, erano freddi e non lasciavano trasparire alcuna emozione. Valenciennes, inoltre, insegnava ai suoi allievi ad eseguire rapidi schizzi per catturare la natura nella sua immediata verità [Valenciennes 1800, 404] e rifuggiva dalla pratica di ritornare nel posto dove si era dipinto per la prima volta un soggetto per ritrarlo in giorni diversi ma alla stessa ora, sostenendo che mutavano sempre da un giorno all'altro le condizioni atmosferiche e di luce; mentre Corot dava molta importanza al lavoro in studio dove lo schizzo su carta eseguito all'aria aperta veniva rifinito e minuziosamente completato perché «non bisogna lasciare niente di irrisolto [...]» [Pomarède 1996, 61].

Egli, comunque, prima di dipingere un edificio o una veduta dell'antica Roma, si preparava con schizzi molto precisi: per uno dei tre studi del trittico realizzato durante il primo viaggio in Italia *Veduta del Colosseo dai giardini Farnese*, esistono, oltre a un precedente dipinto realizzato nel 1825, un disegno che precedette di poco il completamento dell'opera avvenuto nel 1826 [Galassi 1994, 152]; ed il suo metodo di lavoro, anche per quanto riguarda le opere eseguite dinanzi ai monumenti antichi di Roma, si componeva, come sopra accennato, di varie fasi che potevano avere, tuttavia, anche una successione

diversa: una iniziale consistente in una prima raffigurazione eseguita sul posto, piuttosto precisa, di solito a matita ma talora anche a olio, che veniva ripresa in studio dove, basandosi sulla memoria che, a suo dire, in certi momenti, lo aveva «servito, meglio di quanto non avesse fatto la natura stessa (...)» [Silvestre 1878, 82-83] terminava il disegno definendo le zone di luce e ombra ed infine, per perfezionare i dettagli, tornava sul posto mentre in studio provvedeva all'ultima rifinitura del dipinto. In tal modo il legame tra lo studio all'aria aperta e l'*atelier* rimase sempre molto stretto per Corot che non poté mai, tuttavia, fare a meno del lavoro in studio; mentre, in *atelier*, egli non utilizzava sempre i suoi studi per realizzare un paesaggio completo ma si avvaleva, talvolta, solamente della memoria per ricostruire l'immagine osservata in natura e rimasta ben impressa nella sua mente. Perché i suoi ricordi potevano ottimamente sopperire al lavoro *en plein air*.

6. Il successo dell'opera italiana di Corot

Il viaggio in Italia fu un successo per Corot che qui ebbe modo di acquisire una tecnica perfetta nella riproduzione della natura, imparando ad imitarla in tutte le forme: acqua, vapore, foglie e dedicando la massima attenzione al cielo; ma soprattutto gli studi del suo primo soggiorno a Roma gli consentirono di acquisire un patrimonio di nozioni tecniche che spaziava dalla padronanza perfetta della luce all'acquisizione di una nuova visione dello spazio percepito nella resa della varietà dei mutamenti altimetrici del terreno e nei repentini salti prospettici creati, come ad esempio nel dipinto *Il Colosseo visto attraverso le arcate della Basilica di Costantino*, dalla modulazione delle varie tonalità di colore prodotte dalla luce nelle diverse ore del giorno. Inoltre, conquista non da poco, aveva imparato a comporre in studio gli schizzi eseguiti all'aria aperta dei paesaggi che vennero poi accettati nei *Salons* come accadde per *Narni, Il ponte di Augusto sulla Nera o Il ponte di Narni* del settembre del 1826 che costituì la base per uno dei due quadri, realizzati più tardi e inviati al Salon del 1827, e precisamente per il dipinto ad olio su tela *Veduta da Narni* eseguito nel 1826-1827 circa [Corot cat. 1996, 118; 121-123].

La scoperta degli studi italiani di Valenciennes che ha prodotto come conseguenza la rivalutazione dell'opera italiana di Corot ha consentito, innanzitutto, di comprendere il debito posseduto da Corot nei suoi confronti: Valenciennes ebbe il gran merito di traghettare a partire dal 1780, in Francia, la consuetudine delle pitture *en plein air*, prima soltanto episodica, verso un'attività praticata stabilmente da molti artisti francesi permettendo, altresì, di individuare, nell'opera dello stesso maestro dei suoi maestri, una tappa necessaria del processo evolutivo della pittura francese che da Nicolas Poussin conduce a Corot e di comprendere, altresì, le varie fasi dell'evoluzione del paesaggio nella pittura francese che dal paesaggio accademico di Valenciennes conduce al paesaggio realistico di Jean-Baptiste-Camille Corot e Théodore Rousseau e poi al paesaggio moderno [Huyghe 1930, 5].

L'analisi storico-artistica dei più significativi studi di architetture antiche di Roma durante i periodi del primo e del terzo soggiorno in Italia (1825-28;1843), partendo dai postulati che, per Corot, la pratica della pittura di *en plein air* in Italia non fu solamente un mero esercizio di apprendistato, che essa ha, per contro, rappresentato per lui un'esperienza collegata ma autonoma rispetto alla tradizione paesaggistica neoclassica dei suoi maestri, che infine, come sostenne David Croal Thomson, il periodo di formazione in Italia costituì la condizione senza la quale i suoi quadri più noti non sarebbero mai esistiti [Thomson 1892,

ANNA CIOTTA

19], consentirà di individuare in che modo Corot abbia percepito l'architettura antica in se stessa e nella sua relazione con il paesaggio naturale circostante.

7. La percezione dell'architettura antica di Roma in Corot

Il primo soggiorno in Italia (1825-28) di Corot, durante il quale non si allontanò mai dalla capitale per più di un centinaio di chilometri, è uno dei più documentati. Le lettere all'amico Abel Osmond [Corot cat. 1995, 78] rivelano come egli fosse tormentato dal timore di non riuscire a riprodurre la luce di Roma e dal dolore di vedere la miserabilità della sua pittura rispetto alla magnificenza degli spettacoli offerti dagli scenari naturali di Roma.

Il piccolo quadro, *Roma, Il Colosseo visto attraverso le arcate della basilica di Costantino* l'unico ad essere esposto, sia pure molti anni dopo la sua esecuzione, avvenuta nel dicembre del 1825, al Louvre, fu eseguito da Corot ad un solo mese di distanza dalla sua venuta a Roma. Lionello Venturi lo definì un "capolavoro", in contrapposizione alla sommarietà e alla scarsa verisimiglianza mostrata da Giovanni Pannini e da Hubert Robert che pure dipingevano rovine romane [Corot cat. 1995, 80].

Dopo appena tre mesi, e precisamente nel marzo del 1826, egli completò il famoso trittico di studi (*études terminées*), formato da tre dipinti a olio su carta incollata su tela, di piccole dimensioni. Contrariamente a quanto sosteneva Valenciennes che aveva criticato, come già detto, la pratica di tornare a dipingere nel medesimo luogo, Corot si recò sul Palatino per tre settimane, lavorando ogni giorno: al primo studio, *Roma, veduta dai giardini Farnese* [Galassi 1994, 152-153; Corot cat. 1996, 81] nelle prime ore del mattino; al secondo studio, *Veduta del Colosseo dai giardini Farnese* [Galassi 1994, 152-153; Corot cat. 1996, 82-84], nelle ore centrali della giornata, al terzo studio, *Veduta del Foro dai Giardini Farnese* [Galassi 1994, 152-153; Corot cat. 1996, 85]. nel tardo pomeriggio. Un quarto studio riguardante le ore notturne, che pure la tradizione contemplava, si ignora se sia stato mai fatto o sia andato distrutto [Corot cat. 1996, 84]. Il tre studi, in cui l'adozione della formula del *pendant* da parte di Corot fu il sintomo del suo desiderio di imporre ordine e disciplina all'esperienza di apprendistato che stava conducendo in Italia, sono molto curati e costituiscono il frutto di lunghi studi dal vero. Per lo stile rigoroso e attento ai particolari egli potrebbe essersi ispirato a piccoli quadri di Christoffer Wilhelm Echersberg e di altri ed anche di Achille-Etna Michallon che aveva dipinto opere di questo genere. Corot chiamò sempre questi dipinti, studi e non vedute: non considerando mai queste tre opere come quadri finiti neppure quando presentò al *Salon Veduta del Colosseo dai giardini Farnese* nel 1849 [Corot cat. 1996, 84].

Il Colosseo visto attraverso le arcate della Basilica di Costantino [Galassi 1994, 137-139; Corot cat. 1996, 78-79] raffigura l'ingresso orientale della basilica costantiniana (inizi del IV sec. d. C.) con tre arcate simmetricamente disposte che precede i resti del nartece rettangolare e inquadra, sullo sfondo, la parte superiore dell'Anfiteatro Flavio (100 d. C.) formata, per l'appunto, dal terzo livello ritmato dal tradizionale partito ad arcate inquadrate da semicolonne corinzie e dal piano attico scandito da lesene corinzie in scomparti alternativamente chiusi (un tempo decorati con grandi scudi) ed aperti con finestre rettangolari e coronato da mensoloni sui quali poggiavano i pali sostenenti il velario. Inserita tra la triplice arcata e la facciata del Colosseo è l'immagine di una stretta fascia di terreno che evidenzia con il suo andamento ondulato il dislivello esistente tra i due principali edifici rappresentati. Il pittore pone in primo piano le tre arcate dietro le quali sottolinea la linea altimetrica della fascia di terreno sopra menzionata, riuscendo a creare

una sorta di filtro ottico che inquadrando alcune parti dell'antiteatro, riesce, nello stesso tempo, a determinare quel subitaneo salto prospettico tra il primo piano medesimo e quello retrostante, sopraelevato, che conferisce una profondità e un'apertura spaziale alla visione complessiva tale che le piccole dimensioni dello studio non avrebbero altrimenti consentito. Questo filtro ottico è creato, e potenziato allo stesso tempo, dall'impatto della luce sulle superfici architettoniche e sul terreno: in particolare, le arcate della basilica appaiono più chiare e luminose come se fossero intonacate, risaltando maggiormente sui toni scuri e freddi del verde e del marrone del terreno su cui insistono; mentre il terzo ordine delle arcate e l'attico del Colosseo si tingono di cromie rossastre, biancastre e grigio-azzurre. Le arcate della basilica e il profilo ellissoidale dell'anfiteatro diventano, così, per Corot una sorta di *camera obscura* per attraversare le profondità del cielo, e così scorgere dove portavano tutti gli orizzonti che egli, al di là di esso, intravedeva. Alla definizione delle singole architetture contribuiscono il trattamento murario delle superfici, per gran parte prive dei rivestimenti originari, le chiare linee d'intersezione delle pareti e la distribuzione della luce che determina cangianti tonalità (marrone, verde, bianco e rosa) che, non solo, esaltano la tridimensionalità ma sottolineano anche le sequenze spaziali e l'andamento curvo della superficie ellittica del Colosseo. L'effetto plastico ravvisabile nelle architetture è corroborato dalla rappresentazione del paesaggio frastagliato, evidenziato dai toni chiari e scuri del verde e del marrone. La composizione architettonica generale e la rappresentazione del paesaggio, prospetticamente raffigurate, si fondono in una sintesi mirabile che è enfatizzata da un'inquadratura ravvicinata della triplice arcata in primo piano, come poc'anzi detto, dal cielo invernale in fondo e dalla corrispondenza tra due delle tre arcate dell'ingresso della basilica che inquadrano e dividono in due parti il retrostante Colosseo e le due arcate aperte del terzo livello dell'anfiteatro medesimo: corrispondenza questa che crea la visione prospettica sopra evidenziata. La disposizione d'insieme conferma, altresì, la capacità dell'artista di rappresentare il paesaggio attraverso le arcate di una struttura architettonica, così come egli stesso aveva sperimentato nel 1822 sia nel dipinto *Parigi, il vecchio ponte di Saint Michel* che in quello *Moret (Seine-et-Marne), arcate del ponte*, e di creare, mediante un processo d'integrazione architettura-paesaggio un motivo iconografico definito e vigoroso ben lontano dalle fredde e schematiche rappresentazioni che il suo maestro Michallon, nel 1820, aveva eseguito, scegliendo il medesimo punto di osservazione in *Villa Medici, vista attraverso un'arcata* [Corot cat. 1996, 78].

In *Roma, veduta dai giardini Farnese*, Corot, sceglie lo stesso angolo visuale di Claude-Gellée Lorrain e di Achille-Etna Michallon. Egli rappresenta il complesso monastico di San Sebastiano (settore orientale del Palatino), sorto sul vasto terrazzamento occupato in epoca romana dal grande tempio eretto dall'imperatore Eliogabalo (218-22 d. C.), preceduto da un monumentale ingresso a cinque porte (*pentapylum*), con scalinate antistanti. La chiesa di San Sebastiano con le relative strutture monastiche racchiuse entro un recinto che appaiono in primo piano e le chiese del Monte Celio che s'intravedono sul fondo, sono raffigurate con grande chiarezza volumetrica mediante un dosato gioco chiaroscuro, qualificato dai delicati toni rosati della luce mattutina e sono prospetticamente proporzionati.

La costruzione spaziale delle architetture che rivela l'attenzione rivolta dall'artista allo studio della densa disposizione degli edifici, è inquadrata, non già da un elemento architettonico, come in altri dipinti dello stesso artista, bensì da un elemento paesaggistico rappresentato, in primo piano, dai due poderosi alberi, i cui tronchi sono plasticamente e

ANNA CIOTTA

realisticamente trattati come fossero le colonne di un'architettura antica. Tali tronchi sono coronati dalle fronde vaporose degli alberi i cui profili sono evidenziati dai toni più chiari del verde determinati dal tocco della luce. Quest'ultima crea, in tal modo, una sorta di aureola intorno alla massa centrale del fogliame: più scura, perché in ombra. I due alberi, tagliati peraltro



Fig. 1: J-B-C. Corot, *Il Colosseo visto attraverso le arcate della Basilica di Costantino*, dicembre 1825. Olio su carta incollata su tela, 0,23x0,35 m. Parigi, Museo del Louvre [07-513099: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi].

alla sommità, diventano, pertanto, la cornice che inquadra l'intero paesaggio architettonico e la massa bluastra dei Castelli Romani che emerge da un cielo chiaro di un mattino di una primavera romana.

In *Veduta del Colosseo dai giardini Farnese*, si nota una terrazza che si affaccia verso il sottostante settore orientale del Foro Romano occupato da edifici individuabili nella loro realtà tridimensionale fra i quali si distinguono l'attico dell'Arco di Tito con i suoi particolari decorativi: si può notare persino la scrittura dell'epigrafe. La composizione architettonica è chiusa sul fondo, a sinistra, dal Colosseo la cui possanza è accentuata dal colore rossastro ravvivato dalla luce di mezzogiorno e la cui robusta volumetria domina persino il vicino complesso monastico di San Sebastiano ubicato sul settore orientale del Palatino. Qui il rapporto tra le parti architettoniche e gli elementi paesaggistici non risulta del tutto equilibrato, come in altri dipinti dell'artista. La visione d'insieme appare, infatti, costituita da

due parti non perfettamente sovrapponibili: in primo piano (a destra) si nota la vegetazione scura, la cui pittura è stata, tuttavia, probabilmente oggetto di successivi rifacimenti, mentre, in secondo piano (a sinistra), si vedono le architetture che sono dall'artista trattate con colori creati dalla luce del sole del mezzogiorno a tal punto accesi che, in alcune parti, le linee che definiscono i volumi architettonici, appaiono meno decise e meno chiaramente definite.



Fig. 2: J-B-C. Corot, *Veduta del Colosseo dai giardini Farnese*, marzo 1826. Olio su carta incollata su tela, 0,3x0,49 m. Parigi, Museo del Louvre [09-577132: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi].

Nella *Veduta del Foro dai Giardini Farnese*, dalla terrazza sul Palatino sono visibili sia il settore occidentale del Foro Romano con numerosi edifici romani (Tempio di Saturno, Arco onorario, *Curia Senatus*, *Comitium*), sia le pendici del Campidoglio occupate dalla massa imponente del *Tabularium* tardo repubblicano, la cui facciata risalta per le gradazioni cromatiche dei materiali costruttivi, rossastre del tufo dell'Aniene, grigiastre del peperino e biancastre del travertino, e da altri edifici che si raggruppano attorno alle *scalae geminae* e al *Clivus Capitolinus*. Il pittore arricchisce la composizione anche con altri edifici di età medievale (la Torre delle Milizie, ubicata sulle estreme propaggini del Quirinale, rivestita da una cortina laterizia il cui secondo piano mostra un coronamento a merli, mentre del terzo piano si intravedono soltanto pochi resti) e di età moderna (piani superiori della Torre campanaria del Palazzo Senatorio in Campidoglio, opera di Martino Longhi il Vecchio, realizzata nella seconda metà del XVI secolo; facciata e cupola della chiesa barocca dei Santi Luca e Martina progettata da Pietro da Cortona negli anni 1634-

ANNA CIOTTA

64; cupola della chiesa del SS. Nome di Maria al Foro di Traiano progettata dall'architetto francese Antoine Donizet nel 1736). Le architetture in primo piano, definite in dettaglio, sono colpite dalla luce crepuscolare che esalta con tonalità variegata le superfici (bianche, grigie, giallo ocra, marrone e rossastre), mentre le ombre addensate sulle pendici del Campidoglio rendono meno percepibili i contorni degli edifici che insistono in quell'area.



Fig. 3: J-B-C. Corot, *Veduta del Foro dai giardini Farnese*, marzo 1826. Olio su carta incollata su tela, 0,28x0,5 m. Parigi, Museo del Louvre [95-006571: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski].

Gli elementi paesaggistici (lunga e stretta fascia di verde scuro con ritocchi, in basso, e ampia superficie di cielo, in alto) risultano prevalenti sulle parti architettoniche che occupano la parte centrale della composizione pittorica. Nella rappresentazione complessiva che appare meno immediata e meno unitaria rispetto ad altri suoi dipinti; permane l'abituale attenzione ai particolari ma sembra più attenuata quella vitalità creata dagli effetti prospettici e dai forti contrasti tra il primo piano e il piano più arretrato che l'artista ottiene in altri dipinti: solo il cielo, di colore indaco con sfumature dorate e rosate generate dalla luce del tramonto che occupa la metà dell'intera scena pittorica e agisce da sfondo alle architetture, riesce a conferire respiro e apertura spaziale. Questi aspetti di discontinuità compositiva si riscontrano anche in una delle due repliche ancora esistente (l'altra è andata perduta): *Veduta del Foro dai giardini Farnese*, da lui eseguita, in un formato più grande, nel 1830 circa, con la tecnica dell'olio su tela, dopo il suo ritorno in Francia, e nella quale la fascia inferiore del paesaggio risulta ampliata mediante l'aggiunta di una colonna adagiata sul prato e di una figura seduta sulla stessa [Corot cat. 1996, 86-87].

Nell'impostazione generale dell'opera *Veduta di S. Pietro e di Castel Sant'Angelo* dipinta nel 1826-28 Corot rivela una raggiunta maturità compositiva ed una padronanza di principi e regole essenzialmente geometrici. Campiture geometriche poste in relazione tra loro formano, infatti, un reticolo compositivo (ad esempio la massa curva di Castel Sant'Angelo è iscritta in un rettangolo) e la scena complessiva è armonizzata da una serie di assonanze simmetriche (ad esempio simmetriche sono le due cupolette che fiancheggiano la cupola centrale di S. Pietro mentre le case ubicate sulla sponda sinistra del Tevere sono quasi equidistanti dalla cupola della basilica) [Galassi 1994, 157-158]. In quest'opera Corot sperimenta gli effetti della proiezione sulla superficie mobile dell'acqua delle architetture di S. Pietro e di Castel Sant'Angelo e dei piccoli agglomerati urbani insistenti sulla riva del fiume e riesce a creare un prodigioso artificio pittorico in cui le sagome dei volumi stereometrici delle architetture proiettati sulla superficie del fiume, sotto l'effetto della luce, diventano vibratili e mobili a causa del baluginare della luce stessa sulla superficie dell'acqua. La ricerca da parte del pittore di un rigore geometrico, tuttavia, non contrasta, con la luce morbida e dorata del sole che si propaga dalle architetture al Tevere e viceversa: creando una suggestiva compattezza monocromatica che unifica natura e corpi di fabbrica.

Nel 1843 Corot, ritornato a Roma, visitò alcune località dei Castelli Romani (Genzano, Nemi, Tivoli), eseguendo dipinti che rappresentavano scene paesaggistiche. A Roma realizzò l'opera, dipinta ad olio su carta incollata su tela, *L'arco di Costantino e il Foro* raffigurante l'Arco di Costantino insieme con il grande Tempio di Venere e Roma e la via lastricata che conduce al Foro Romano passando sotto il fornice dell'Arco di Tito [Galassi 1994, 216-217]. Le architetture rappresentate sono prive del vigore plastico proprio dei soggetti architettonici di altri suoi dipinti e i loro contorni non appaiono molto ben definiti (le colonne delle facciate si confondono con la parete di fondo dell'Arco); poco curati sono, inoltre, i particolari decorativi, il disegno è discontinuo e il colore riduce la sostanza della massa a pura superficie cromatica, con l'effetto di una scarsa profondità.

Conclusioni

Corot, in sintesi, ritrae le antiche architetture romane, soprattutto durante il primo soggiorno italiano, con lo scopo precipuo di conferire una nuova completezza formale alla pittura *en plein air*: eseguendo con accuratezza i soggetti scelti e sviluppando ricerche empiriche sia per studiare i diversi riferimenti topografici da approfondire in dettaglio sia per verificare l'incidenza che le particolari condizioni di luce durante le ore del giorno esercitavano sulla definizione dei caratteri figurativi di complessi architettonici storici, inseriti in paesaggi naturali particolarmente suggestivi.

Corot si accosta ai monumenti antichi di Roma mosso da una precisa scelta iconografica. Di Roma, infatti, lo affascinava il rapporto straordinario esistente tra quelle masse architettoniche immanenti e possenti che avevano sfidato i secoli, la luce romana da cui erano inondate e il contesto paesaggistico in cui erano immerse. Le architetture antiche rappresentano, per lui, pertanto, uno straordinario esperimento al fine di studiare gli effetti e le suggestioni plastiche prodotti sulle loro superfici e masse dalle diverse gradazioni della luce nello spazio atmosferico. Lo studio dei monumenti sopra descritti ha, tuttavia, mostrato che gli edifici antichi non vengono mai ritratti isolatamente ma sono sempre inseriti nel contesto naturale circostante come parte integrante di esso; e che, viceversa, la natura è sempre rappresentata come se fosse un'opera di architettura: valga per tutti

ANNA CIOTTA

l'esempio del dipinto del 1826-28, *Rocce e alberi nella Serpentara*, eseguito, anch'esso, durante il primo soggiorno italiano nel quale l'emergenza del terreno in primo piano è trattata pittoricamente come se fosse un elemento stereometrico e un'opera in muratura solida e destinata a durare nel tempo, e non già come un elemento esposto agli accidenti naturali, e quindi non solo soggetto a modifiche ma anche, per la sua stessa natura, effimero, in quanto soggetto alle mutazioni naturali del terreno stesso.

I corpi di fabbrica romani, pertanto, ritratti da una particolare angolazione e da una precisa posizione topografica (ad esempio gli archi della Basilica di Costantino o i Giardini Farnese), illuminati da una luce diversa nelle varie ore del giorno e in ben determinate stagioni, per la durezza e la varietà cromatica dei loro materiali costruttivi (mattoni, marmo, travertino, peperino, tufo dell'Aniene), più di ogni altro soggetto, si prestavano a rilevare gli effetti plastici e le suggestioni ottiche, che, su di loro, venivano prodotti dalla luce stessa e dagli agenti atmosferici.

Essi, pertanto, costituirono l'opportunità, probabilmente non prevista, ma assolutamente unica per Corot, di scoprire quale portentosa rispondenza e corrispondenza esistesse tra il monumento antico e la natura, tra gli effetti plastici e i colori degli elementi naturali, come foglie alberi e ciuffi erbosi che crescevano intorno alle rovine romane, e quelli dell'architettura antica, e di osservare come l'architettura antica e il paesaggio naturale, nelle condizioni sopra indicate, e sotto l'effetto unificante e omologante della luce romana potessero vicendevolmente trasformarsi e, a causa di tale metamorfosi, assumere un'altra identità: un'identità nuova che, pur appartenendo ad entrambi, non era più quella di entrambi.

Bibliografia

- BARR, A. H. JR. (1930). *Corot, Daumier*, catalogo della mostra. New York: The Museum of Modern Art.
- BAZIN, G. (1973). *Corot*. Paris: Hachette.
- BLANC, C. (1869). *Achille-Etna Michallon*. In *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole français*, vol. 3. Paris: Librairie Renouard.
- CLARK, M. (1991). *Corot and the art of landscape*. London: British Museum press.
- COROT CAT. (1975). *J-B. Camille Corot e la scuola di Barbizon*, catalogo della mostra, curatore della mostra Gabinetto delle stampe di Roma. Milano: Grafica Sipiel.
- COROT CAT. (1996), *Corot 1796-1875: Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais 28 febbraio-27 maggio 1996; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada 21 giugno-22 settembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art 22 ottobre 1996-19 gennaio 1997*. Milano: Electa.
- COURTHION, P., CAILLER, P (a cura di). (1946). *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, vol 1. Genève: Cailler.
- DIETERLE, J. (1959). *Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875)*. Milano: A. Garzanti.
- FOCILLON, H. (1927). *La Peinture au XIX^e siècle: le retour à l'antique, le romantisme*. Parigi: Renoir.
- FOUCHET, M-P. (1975). *Corot*. Paris: Henry Screpel.
- GALASSI, P. (1994). *Corot in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- GILARDONI, V. (1965). *J.B. Camille Corot*. Milano: Fabbri Editore.
- HOURS, M. (1984). *Jean-Baptiste-Camille Corot*. New York: Harry N. Abrams.
- HUYGHE, R. (1930), *Le Don de Mme la Princesse de Croÿ*. In «Beaux-Arts», VIII, 10, p. 5.
- LEYMARIE, J. (1992). *Corot*. Geneve: Skira.
- MEYNELL, E. (1980). *Corot and his Friends*. London: Methuen & Co.
- POMARÈDE, V. (1996). *Una biografia, peraltro poco avventurosa*. In *Corot 1796-1875: Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais 28 febbraio-27 maggio 1996; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada 21 giugno-22 settembre 1996; New York, The Metropolitan Museum of Art 22 ottobre 1996-19 gennaio 1997*. Milano: Electa, pp. 40-65.
- POMARÈDE, V. (a cura di). (2009) *Corot e l'arte moderna: souvenir et impressions*, catalogo della mostra tenutesi a Verona nel 2009-2010. Venezia: Marsilio.

- ROBAUT, A., MOREAU-NÉLATON, E. (1905). *Œuvre de Corot par Alfred Robaut, catalogue raisonné et illustré, précédé de l'histoire de Corot et de ses œuvres par Etienne Moreau-Nélaton*, vol. 4. Paris: H. Floury.
- SILVESTRE, T. (1878). *Corot (1853)*. In *Les Artistes français: études d'après nature*. Paris: G. Carpentier, pp. 261-276.
- SCHOELLER, A., DIETERLE, J. (19568). *Corot, premier supplément à L'Œuvre de Corot par A. Robaut et E. Moreau-Nélaton*. Paris: Arts et métiers graphiques.
- THOMSON, D. C. (1892). *Corot*. London: Simpkin; Marshal, Hamilton, Kent & Co.
- VALENCIENNES, P-H. (1800), *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivi de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Parigi: Desenne, Duprat an VIII.
- VENTURI, L. (1941). *Peintres modernes: Goya, Constable, David, Ingres, Delacroix, Corot, Daumier, Courbet*. Paris. Albin Michel.
- VENTURI, L. (1945). *Painters and Painting: how to look at a picture from Giotto to Chagall*. New York: C. Scribner's Son.

La collezione dei disegni romani di James Gibbs: spazialità e temporalità dell'antico nelle rappresentazioni di alcuni artisti del Settecento
James Gibbs' Roman drawing collection: spatiality and temporality of antiquity in illustrations by 18th century artists

BARBARA TETTI

Università di Roma La Sapienza

Abstract

“The Album, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And of Ornaments in Perspective, of Temples, Houses, Monuments, Chimney Peeres, Shields”, by James Gibbs, conserved in the Ashmolean Museum archive in Oxford, contains many illustrations of classical vestiges in the urban landscape, along with “caprices” inspired by the relationship between ruins, nature and myth.

Precise surveys of classical building complexes and evocative landscapes of ruins, including drawings by Carlo Marchionni and Alessio de Marchis, and plates attributed to Carlo Fontana and Carlo Maratta, along with many pictures by Gibbs, offer meaningful documentation of the spread through Europe of a new perception of antiquity, both as a testimony of the past and as an aspect of rising interest in the urban landscape.

Parole chiave

James Gibbs, Disegni italiani, Disegni Settecento, Diciottesimo secolo, Carlo Marchionni
 James Gibbs, Italian drawings, 18th century drawings, 18th century architecture

Introduzione

Negli album di disegni collezionati da James Gibbs e conservati presso l'archivio dell'Ashmolean Museum di Oxford, numerosi fogli riguardano le vestigia classiche del panorama urbano e *capricci*, strettamente legati al periodo romano dell'architetto scozzese.

Gibbs dimora a Roma dalla fine dell'anno 1703 dove, stabilitosi presso il Collegio Scozzese di via Rasella, studia con Carlo Fontana e Pietro Francesco Garoli, “professore perpetuo di prospettiva” dell'Accademia di San Luca [Mercurelli Salari 1999]. Durante i cinque anni di soggiorno, il giovane si cala nello spirito culturale della capitale dello stato pontificio, apprendendo il linguaggio architettonico dei maestri del Seicento, che tanto peso avranno nella sua produzione successiva, seguendo i dibattiti sulle imprese contemporanee e manifestando interesse alle prime investigazioni a carattere archeologico [Friedman 1984; Little 1955; Holloway 1955].

Nella raccolta *A Collection of Drawings of Roman Bridges, And of Ornaments in Perspective, of Temples, Houses, Monuments, Chimney Peeres, Shields*, infatti, sono riuniti disegni redatti anche decenni dopo il soggiorno, che dimostrano il profondo legame stabilito con la città e le amicizie italiane.

Fra i fogli conservati appaiono alcune rappresentazioni di vestigia classiche e numerose vedute di fantasia ispirate all'antico, di mano dello stesso Gibbs: sette tavole di Carlo Marchionni (Ponte Sant'Angelo, Ponte Sisto e Ponte Rotto, il Teatro di Pompeo, l'Arco

BARBARA TETTI

della Ciambella); due acquerelli di Alessio De Marchis (Campo Vaccino e la Tomba di Cecilia Metella); un disegno attribuito a Carlo Maratti (Flora e l'Apollo del Bevedere) e oltre venti rappresentazioni fantastiche di antichità ascrivibili allo stesso Gibbs.

Le illustrazioni che hanno in comune il tema dell'antico, diversamente declinato per ognuno degli autori, danno conto delle diverse tendenze attraverso le quali nel corso del Settecento prendono avvio le prime specifiche riflessioni sull'eredità del passato.

1. I disegni di Carlo Marchionni

I disegni di Carlo Marchionni aprono la collezione con le quattro tavole realizzate nel 1735, in cui compaiono le rappresentazioni di ponte Sant'Angelo, Ponte Sisto e Ponte Rotto¹. Le piante, le sezioni e i prospetti sono redatte in proiezione ortogonale mentre le attività umane sono descritte attraverso la prospettiva: l'architettura dei ponti è delineata in modo rigoroso dai tratti di matita, penna e acquarello mentre il paesaggio sulle rive è raffigurato in una prospettiva vicina ai modi della scenografia. Grande risalto è dato dal riflesso del ponte sull'acqua del fiume, le cui increspature sono definite dalle tonalità azzurre: tutto l'alveo è animato da scene che raffigurano le attività di vita e lavoro che si svolgono tra le due sponde. Infine, come su una carta velina sovrapposta, sono indicati con inchiostro rosso i dati relativi al rilievo e alle indicazioni topografiche. Anche in questa serie di grafici, come in molti altri di mano di Marchionni² compaiono vittorie alate, strumenti del disegno e cartigli illusoriamente poggiati sul foglio riquadrato.

Dai disegni di Marchionni si scorge come, grazie alla coerenza delle modalità grafiche ed alla puntuale precisione di rappresentazione, l'architetto sia in grado di tenere insieme, nella stessa immagine, diverse spazialità e temporalità. L'alveo del fiume e la vita che vi si svolge, con le quotidiane attività mercantili, di pesca e dei mulini, sono narrate sullo sfondo della precisa rappresentazione geometrica dei ponti; oltre le rive del fiume non compaiono attività né figure umane e gli edifici, descritti per mezzo di una sommaria prospettiva, sembrano costituire le quinte della scena che si svolge sull'acqua.

La capacità di Marchionni di riunire il rigore della rappresentazione geometrica e la vivacità di raffigurazione delle scene animate è rivelata fin dai disegni per il Concorso Clementino del 1728 dove si aggiudica il primo premio per la prima classe, sul tema di una *Piazza per un porto di mare*³ (fig.1).

Come nei disegni per i ponti romani, anche qui compaiono variegati cartigli, strumenti del disegno illusoriamente adagiati sulle tavole, fogli accartocciati e fittiziamente sovrapposti e figure alate a sostegno delle ampie didascalie. Le illustrazioni includono scene spettacolari: la tavola in cui è raffigurato il prospetto ha per sfondo un cielo azzurro cenerino striato da grandi nuvole bianche e una barca in fiamme, con grandi lingue di fuoco e colonne di fumo che si levano mosse dal vento. L'acquerello turchese caratterizza l'increspatura del mare e un grigio plumbeo scolpisce l'architettura dell'edificio attorno alla piazza; nella scena sono numerosissime le presenze umane, tanto sulle imbarcazioni, quanto a terra, a descrizione delle consuete attività mercantili portuali.

Tale maniera di rappresentare le architetture resta come una costante nella produzione di Marchionni: la vivace resa dell'ambientazione e il disegno esatto dell'architettura convivono senza conflitti, dando luogo a raffinate rappresentazioni in cui gli elementi esistenti, quelli immaginati e i dati tecnici vengono giustapposti, elaborati su più piani,

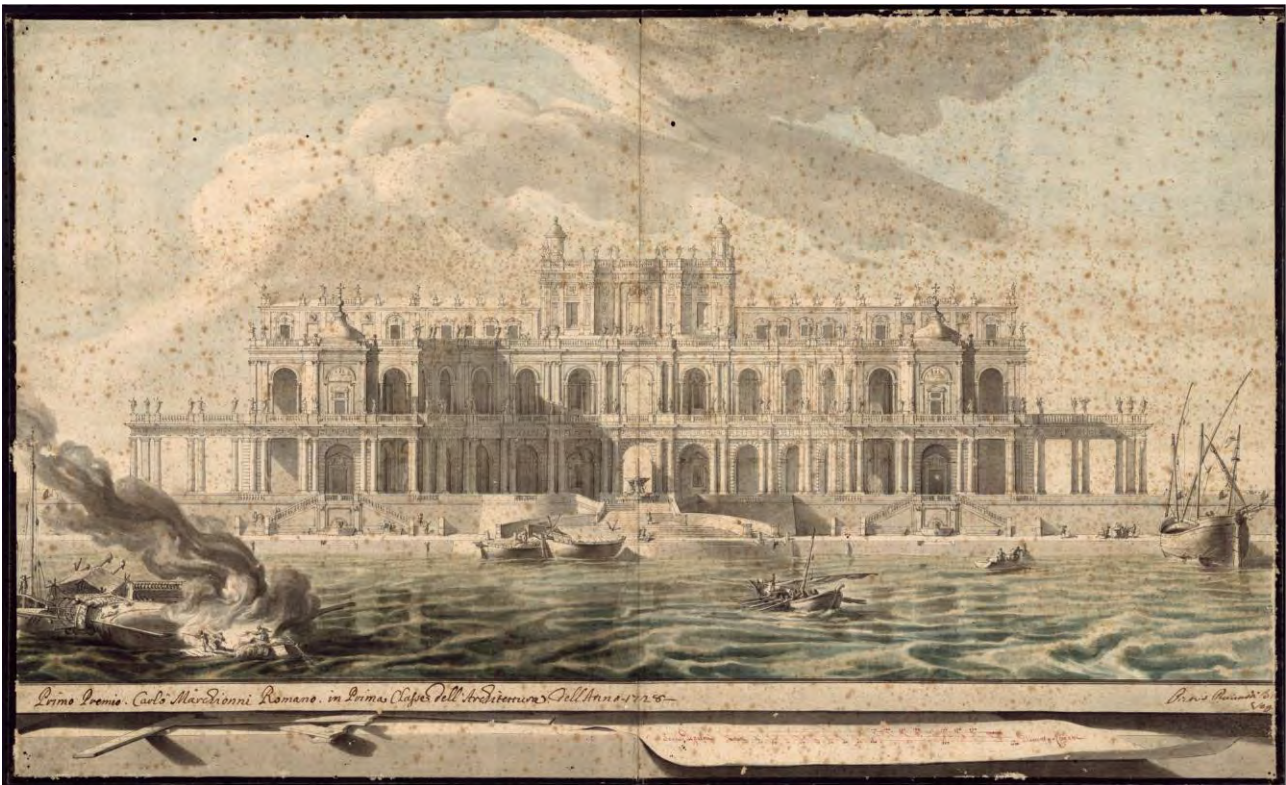


Fig. 1: C. Marchionni, *Piazza per un porto di mare*, inchiostro nero, acquarello grigio e azzurro, (Roma, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, Concorso Clementino 1728, dis. n. 325).

leggibili separatamente ed insieme complementari [Ceccarelli, De Benedetti 2007; Kieven 2010; Kieven 2007; Tietze 1911; Pietrangeli 1971; Cirillo, Godi, Gorreri, 1991; Ledru 1993].

Nell'Album di Gibbs, i disegni dei ponti sono seguiti da tre tavole in cui l'attenzione è specialmente rivolta ad architetture antiche.

Due tavole sono dedicate al Teatro di Pompeo: la prima contiene la *Pianta di una parte del Teatro di Pompeo ne i sotterranei del palazzo al presente del Signor Principe Pio in Campo de Fiori* mentre la seconda tre "spaccati", per lungo e per traverso⁴. La *Pianta* è corredata dall'*Indice* in cui è messa in evidenza la volontà di distinguere i resti dell'organismo antico dalle strutture più recenti, infatti identificati nel disegno con due diversi toni di acquerello grigio. Alle indicazioni del primo elaborato corrispondono in sezione le porzioni di "opera raticolata", i "passi antichi" e le "ruine". La rappresentazione di scientifico rigore, tanto per l'uso degli strumenti della geometria, per la coerenza del codice grafico e per l'attenzione agli elementi notevoli dell'architettura del teatro, si rivela redatta al fine di riconoscere l'organismo antico nell'edificio esistente (fig. 2).

Nel puntuale rilievo Marchionni delinea i profili di alcune persone intente alla ricognizione degli edifici, fra cui inserisce anche se stesso, come negli elaborati *Profili dei condotti dell'Acqua Vergine* o *Dimostrazione del muraglione sul fiume Arrone* [Ceccarelli¹ 2008; Ceccarelli² 2008]. Nei disegni per il teatro di Pompeo l'architetto pare riconoscibile in una delle figure della sezione longitudinale, detta *Spaccato per lungo della linea N O de i Sotterranei del Teatro di Pompeo*: dei cinque uomini occupati ad osservare le murature,

BARBARA TETTI

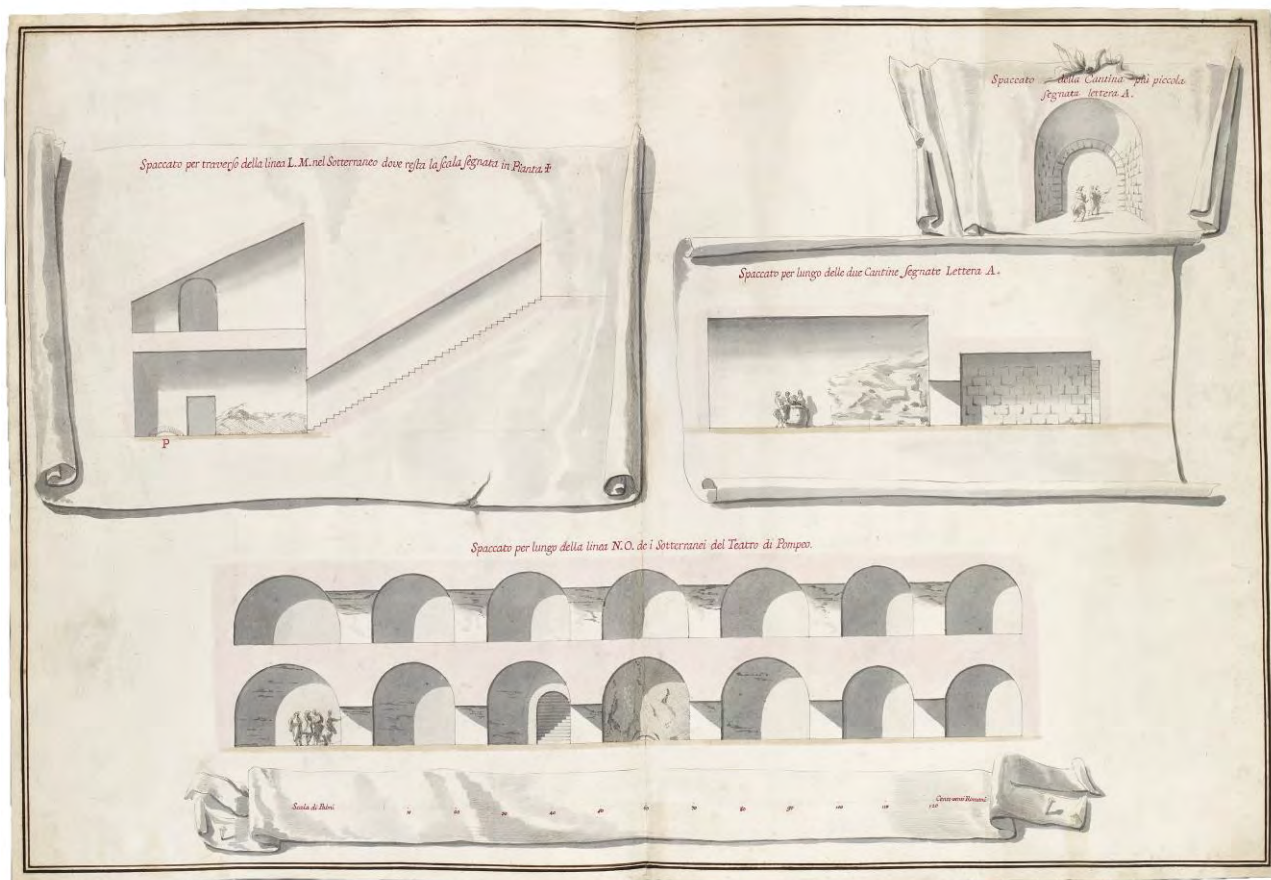


Fig. 2: C. Marchionni, *Disegno della Pianta di una parte del Teatro di Pompeo, inchiostro nero e rosso, acquarello grigio e rosso* (Oxford, Ashmolean Museum, James Gibbs collection, *A Collection of Drawings of Roman Bridges, And of Ornaments in Perspective, of Temples, Houses, Monuments, Chimney Peeres, Shields, III-5, PICTURE LIBRARY ASHMOLEAN MUSEUM OXFORD OX1 2PH - VAT Registration No: 125 5067 30*).

due sono impegnate nelle misurazioni che l'architetto trascrive su grandi fogli che un assistente gli porge.

Il disegno seguente, *Alzata geometrica ed in prospettiva delle Terme di marco Agrippa, dette presentemente l'Arco della Ciambella*⁵, reca una pianta inserita nel foglio riquadrato, e due rappresentazioni in prospettiva contenute nei fogli che proiettano fittiziamente ombre. Nell'intestazione del disegno Marchionni riporta la definizione corrente della struttura, «detta presentemente Arco della Ciambella», e quella relativa all'organismo riconosciuto come vestigia dell'antichità classica. Il foglio è suddiviso in due campi di modo che le diverse modalità rappresentative rimangano distinte. Come ricorrente, nella pianta le murature antiche sono distinte da quelle dette "moderne" con diversi toni d'acquarello grigio, e i dati tecnici e le indicazioni funzionali sono in inchiostro rosso. Diversamente nelle prospettive maggiore spazio è concesso alla dimensione narrativa del contesto, arricchito dalle striature del cielo, dalla vegetazione e dalla ricorrente presenza di figure umane. In questo senso l'elaborato assegna ad ognuno dei due piani un livello di lettura: il superiore rivolto a descrivere vivacemente la situazione visibile nella contemporaneità e l'inferiore teso ad esplicitare gli elementi dell'antichità all'interno della definizione esistente.

In questo senso, nella medesima illustrazione gli elementi sono tutti fra loro complementari, i piani di indagine e di resa grafica della realtà contemporanea, dei dati tecnici, delle strutture antiche sono ben distinti ma stesi su diversi livelli che si integrano a vicenda.

La modalità che Marchionni adotta per la descrizione di organismi inglobati in strutture più recenti palesa il proposito di distinguere i resti delle architetture antiche senza licenze alla visione fantastica o alla restituzione di un'immagine ricostruttiva o celebrativa. Piuttosto attraverso gli strumenti propri dell'architetto – del rilievo, del disegno e di conoscenza delle tecniche costruttive – Marchionni tende a dare conto della relazione delle vestigia con la città attuale, attraverso un'operazione di riconoscimento e messa in evidenza dei lacerti antichi che dimostra una certa ricezione dei primi fermenti di attenzione scientifica alle testimonianze del passato. Tale capacità è probabilmente da mettere in relazione alla formazione poliedrica di Marchionni per il quale i riverberi del vedutismo, del quadraturismo e degli studi per la scenografia si intrecciano con l'architettura. Questi elementi danno luogo ad una modalità di ricerca che indaga nel corpo dell'architettura la relazione fra i diversi organismi, i reciproci condizionamenti formali e strutturali ed insieme riverbera la descrizione della realtà contemporanea per mezzo della rappresentazione delle scene di vita quotidiana, attraverso l'impiego di elementi e procedimenti mutuati dalla pittura di paesaggio e di genere.

2. Gli acquerelli di Alessio De Marchis

Ai disegni di Marchionni seguono gli acquerelli del pittore Alessio de Marchis che illustrano il Foro e la Tomba di Cecilia Metella, di cui Gibbs stesso rivela l'autore segnando i fogli con la nota «*Sig.r Alessio*». I disegni sono caratterizzati da tratti ampi di acquerello bruno scuro molto denso, steso sulla traccia compositiva definita a matita nera. Le illustrazioni sono vicine a quelle del periodo romano di De Marchis, durate il quale l'artista raffigura i monumenti più ricorrenti del repertorio vedutistico settecentesco [Chiarini 1990; Barbone Pugliese 2016; Busiri Vici 1976; Chiarini 1967; Di Carpegna 1956]. Nelle due illustrazioni della collezione Gibbs, le architetture caratterizzanti le vedute – la fontana Giacomo Della Porta, le tre colonne del Tempio dei Dioscuri e la Tomba di Cecilia Metella – giocano il ruolo del protagonista sullo sfondo del contesto urbano appena accennato.

Il primo disegno, *Monocromo del Foro*⁶, illustra una porzione del cosiddetto Campo Vaccino in un'atmosfera rarefatta dove in primo piano si staglia, quasi in silhouette, una scena di pastorizia fra le rovine; oltre, con maggiore definizione, sono delineati la fonte e i resti del tempio antico e sul fondo, in trasparenza, il profilo della città. Mentre la fontana e i resti del colonnato sono correttamente rappresentati nelle forme e nella loro reciproca posizione, la relazione con la città circostante non risulta aderente alla realtà. Infatti, a sud, al di là delle tre antiche colonne, si dovrebbe scorgere la chiesa di Santa Maria Liberatrice e più a ovest, oltre le alberature, le chiese di San Lorenzo in Miranda e Santi Cosma e Damiano; diversamente De Marchis abbozza le sagome di alcuni edifici che potrebbero essere riconosciuti nella chiesa di Santa Francesca Romana e in alcuni resti della Domus Aurea Neroniana.

Similmente, nel disegno *Monocromo della Tomba di Cecilia Metella sulla via Appia*⁷ tornano i caratteristici violenti contrasti luministici che caratterizzano i modi di De Marchis, insieme con la dettagliata definizione dell'architettura antica all'interno di un contesto appena accennato⁸.

BARBARA TETTI

Da queste immagini traspare come, diversamente dalle elaborazioni di Marchionni, l'uso dello strumento del disegno non sia adoperato dal pittore per indagare la realtà esistente, né la relazione fra la contemporaneità e il passato. Piuttosto gli acquerelli di De Marchis manifestano l'intenzione di rendere un'immagine in cui l'elemento antico è inserito all'interno di un contesto ideale che celebra il rudere come elemento caratterizzante del paesaggio, evocativo di atmosfere che possono essere riconosciute come preromantiche.

Conclusioni

Fra i disegni del volume, quello contrassegnato da Gibbs con la nota «Carlo Maratti from the antique», reca la raffigurazione delle statua di Flora e dell'Apollo del Belvedere⁹. Benché il disegno non sia attribuibile a Carlo Maratta, questo dimostra come l'attenzione di Gibbs verso l'antico sia ampia, comprendendo elaborati a carattere maggiormente analitico ed altri legati alle suggestioni del prossimo romanticismo.

Oltre ai disegni italiani, nella collezione sono conservate numerose composizioni dello stesso architetto scozzese, legate al periodo della formazione romana, la maggior parte delle quali riportano rappresentazioni fantasiose e ideali ispirate all'architettura classica. Inoltre il volume comprende due acquerelli raffiguranti Ponte Milvio e Ponte Rotto, che potrebbero essere ascritti a Gibbs studente a Roma il quale, pienamente coinvolto nello spirito italiano, si impegnerebbe nella raffigurazione dei soggetti ricorrenti nelle illustrazioni dei maestri e dei compagni¹⁰.

I disegni legati al tema dell'antico raccolti nell'Album di Gibbs danno conto della crescente attenzione per le riflessioni sull'eredità del passato che va emergendo nel corso del XVIII secolo e che appassiona i giovani artisti in formazione. In questo senso la raccolta costituisce un ritratto paradigmatico delle diverse tendenze di studio dell'antichità che si intrecciano nella capitale dello stato pontificio, realizzando un'articolata riflessione che si riverbererà in tutta Europa.

Bibliografia

- BARBONE PUGLIESE, N. (2016). *Alessio De Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, Foggia: Claudio Grenzi.
- BUSIRI VICI, A. (1976). *Trittico paesistico romano del '700: Paolo Anesi, Paolo Monaldi, Alessio De Marchis*, Roma: U. Bozzi.
- CECCARELLI, S., DE BENEDETTI, E. (2007). *Carlo Marchionni*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, *ad vocem*: Treccani.
- CECCARELLI, S.¹ (2008). *Gli Ingegneri dell'Acqua Paola: documenti e disegni inediti di Carlo Fontana e Carlo*. In «Storia dell'arte», 20, pp. 117-144.
- CECCARELLI, S.² (2008). *Carlo Marchionni "Ingegnere della Sagra Congregazione dell'Acque"*, in *L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*. Roma: Bonsignori, pp. 31-44.
- CHIARINI, M. (1967). *Alessio de Marchis as a draughtsman*. In «Master drawings», 5, pp. 289-291.
- CHIARINI, M. (1990). *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 38, *ad vocem*: Treccani.
- CIRILLO, G., GODI, G., GORRERI, S. (1991). *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Parma: Biblioteca Palatina.
- DI CARPEGNA, N. (1956). *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700*. Roma: Del Turco.
- FRIEDMAN, T. (1984). *James Gibbs*, New Haven: Yale University Press.
- HOLLOWAY, J. (1955). *A James Gibbs Autobiography*. In «The Burlington magazine», 94, pp. 147-151.
- KIEVEN, E. (2007). *Kreative Phantasie: Carlo Marchionni (1702 - 1786)*. In «Architektur und Figur», pp. 454-463.
- KIEVEN, E. (2010). *Chiese e cappelle: un volume di progetti di Carlo Marchionni (1702-1786)*. Roma: Edizioni del Borghetto.

- LEDRU, B. (1993), *Carlo Marchionni (1702-1786): deux albums de dessins acquis par le département des arts graphiques du Louvre*. In «Revue du Louvre», 43, pp. 28-40.
- LITTLE, B. D. (1955). *The life and work of James Gibbs 1682-1754*. London: Batsford.
- MERCURELLI SALARI, P. (1999). *Pietro Francesco Garoli*. In Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 52, ad vocem: Treccani.
- PIETRANGELI, C. (1971). *Il Museo di Roma*, Bologna: Cappelli.
- TETTI, B. (2016). *The Space Between the Banks of the Tevere River: Carlo Marchionni's Drawings for Three Roman Bridges*. In SMYLITOPOULOS, C. *Agents of Space: Eighteenth-Century Art, Architecture and Visual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 61-77.
- TETTI, B. *Il disegno d'architettura a Roma tra Sei e Settecento*. In *Giacomo Amato (1643-1732) in Palazzo Abatellis* a cura di DE CAVI, S. (in corso di pubblicazione per De Luca Editori d'Arte).
- TIETZE, H. (1911). *Die illuminierten Handschriften der Rossiana*, Leipzig: Publikationen des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung.

Note

- ¹ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges ...*, Carlo Marchionni, *Ponte S. Angelo III-1, III-2, Ponte Sisto III-3, Ponte Rotto III-4*.
- ² Cfr.: ASR, *Notai RCA*: b. 425, fol.159, *Progetto della fabbrica della Cartiera Sampieri*, 1749; b. 429, fol.1530, *Dimostrazione del muraglione sul fiume Arrone*, 16 dicembre 1751; b. 425, fol.1596, *Progetto della fabbrica della Cartiera Sampieri*, 1749; ASR, *PAU*, b. 26, fol. 14, 9, *Profili dei condotti dell'Acqua Vergine*, 1750-1752; Paris, Musée du Louvre, *DAG-RF 42490*, f. 78, *Paesaggio del lago di Bracciano*, 1752.
- ³ Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, n. 322-328: Carlo Marchionni, Concorso Clementino del 1728, Prima Classe, progetto di una *Piazza per un porto di mare*.
- ⁴ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, Carlo Marchionni, *Rendering of the Pianta di una parte del Teatro do Pompeo ne i Sotterranei del Palazzo del signor prencipe Pio in Campo de Fiori, III-5 e Rendering of four sections of the Sotterranei del Teatro di Pompeo III-6*.
- ⁵ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, Carlo Marchionni, *Rendering of Alzata geometrica ed in prospettiva delle Terme di Marco Agrippa, dette presentemente l'Arco della Ciambella, III-7*.
- ⁶ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, Alessio De Marchis, *Monochrome sketch of the Forum, III-37-a*.
- ⁷ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, Alessio De Marchis, *Monochrome sketch of the tomb of Cecilia Metella on the via Appia, III-37-c*.
- ⁸ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, III-31. Nella collezione anche il disegno, non attribuito, *Landscape in water-colour wash* pare vicino ai modi di De Marchis; il disegno sembrerebbe rivolto più al richiamo di un'atmosfera che non alla restituzione di edifici e del paesaggio.
- ⁹ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, *After the manner of Carlo Maratti*, III-35; per la lettura del disegno desidero ringraziare la dottoressa Marisa Ficorella.
- ¹⁰ Oxford, Ashmolean Museum, *James Gibbs collection, A Collection of Drawings of Roman Bridges, And ...*, III-8 e III-30. Oltre ai citati disegni di Marchionni e di De Marchis raffiguranti diversi ponti romani, si segnala che fra le opere del maestro Garoli compare il quadro consegnato dal pittore nel 1682 all'Accademia di San Luca (*Depositi*, n. 858), con una variante di ponte Milvio.

Roma nel diario di viaggio di Alessandro Galilei *Rome in the travel diary of Alessandro Galilei*

ROSA MARIA GIUSTO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The contribution examines the “Notizie di Roma scritte dal Sig.re Aless.o Galilei” which record the month of study spent by the Florentine architect in Rome in January of 1713 in the company of Lord John Molesworth, British ambassador to the court of the Medici. At once travel diary and notebook, the “Notizie” summarize the route taken and the works selected for study by the young architect. Matching the notebook there are also Galilei’s sketches and drawings, preserved in the State Archives of Florence, representing the individual buildings and their components, “dismantled” in drawings for his investigations of the rules of architectural grammar and syntax, to serve as precious material for future reprocessing. Galilei’s journey through Roman antiquities, from the Coliseum to Villa Adriana in Tivoli, intersects with the typical destinations of the renaissance itineraries, thus offering brief but powerful glimpses of works and baroque spaces of rare beauty, as revealed to the watchful eyes of the visitor, and still today offering us images of an “unexpected” Rome.

Parole chiave

Alessandro Galilei, diario di viaggio, Roma, architettura del XVIII secolo, John Molesworth
Alessandro Galilei, travel diary; Rome, architecture of Eighteenth century, John Molesworth

Introduzione

Le *Notizie di Roma scritte dal Sig.re Aless.o Galilei* nel gennaio del 1713 documentano il mese di studio trascorso nell’Urbe dall’architetto fiorentino in compagnia dell’ambasciatore inglese alla corte medicea Lord John Molesworth.

Il ruolo ricoperto da Alessandro Galilei (Firenze 1691-Roma 1737) nell’architettura italiana del Settecento resta legato al concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano, del 1732, con cui si sancì, in anticipo sui tempi, la nascita di un linguaggio artistico destinato a unificare, sia pure nella pluralità dei contributi offerti, le diverse *anime* del Settecento. [Giusto 2010, 25] Non è possibile analizzare l’attività matura di Alessandro Galilei e le conquiste effettuate sul piano della semplificazione dei linguaggi e delle fonti di riferimento adottate senza guardare agli anni della formazione giovanile, ai suoi studi, al *Trattato* di architettura; in particolare, agli anni trascorsi presso l’accademia di Firenze dove seguì gli insegnamenti di Giovan Battista Foggini e Antonio Ferri nello stesso momento in cui vi prendevano parte Ferdinando Fuga, Niccolò Servandoni e Ferdinando Ruggieri, tutte personalità destinate a emergere.

Il viaggio di studio del 1713 rappresenta il primo, cruciale momento di verifica e di confronto tra quanto appreso nell’ambiente accademico fiorentino e la realtà romana, assai più complessa e dinamica, dove ‘classico’ e ‘classicismo’ dialogano costantemente e dove non mancano potenti squarci su opere e spazi barocchi di rara bellezza.

ROSA MARIA GIUSTO

‘Breviario’ di viaggio e libro di appunti, le *Notizie di Roma...* sintetizzano l’itinerario percorso e le opere visitate dal giovane architetto, cui fanno riscontro gli schizzi e i disegni custoditi presso l’Archivio di Stato di Firenze che raffigurano singoli edifici o brani di essi sapientemente ‘smontati’ e ‘anatomizzati’ al fine di scomporre le regole grammaticali e sintattiche, materiale prezioso per future elaborazioni. Nell’Archivio fiorentino, infatti, è conservato un gruppo di disegni, costituito da fogli di piccolo formato rilegati e protetti da copertina, che compongono una sorta di ‘taccuino’ di schizzi¹ da comparare con le *annotazioni* romane. Cosicché, gli anni della formazione giovanile galileiana si svolgono tra l’attività accademica maturata a Firenze, le ‘suggestioni’ romane apprese durante il mese di soggiorno, e l’esperienza di studio e di lavoro compiuta appena un anno dopo in Gran Bretagna, dal 1714 al 1719, sotto gli auspici di lord Molesworth; tutti elementi che concorsero a determinare una più matura coscienza critica in architettura, creando le premesse affinché si compissero gli esiti ‘rivoluzionari’ del concorso capitolino del 1732.

1. Gli anni della formazione. Il soggiorno romano

L’acquisizione, caldeggiata in accademia, di un metodo di apprendimento che, da un lato, prediligesse lo studio e l’interpretazione delle fonti letterarie e dei Trattati, fondamento teorico ineludibile al delinearsi della figura professionale dell’architetto; dall’altro, favorisse il contatto diretto con i monumenti, da rilevare, disegnare e investigare in loco e di persona, costituì uno dei tratti fondamentali della formazione galileiana. La pratica del rilievo dal vero divenne a tal punto un metodo di ricerca e di approfondimento acquisito da Galilei da motivare persino il suo viaggio a Roma [Giusto 2015, 177-179].

Fu proprio durante il breve soggiorno romano che Galilei ebbe l’impareggiabile opportunità di conoscere di persona le innovazioni spaziali dell’architettura barocca, solo in minima parte presenti in ambiente toscano, cogliendo il ‘cortocircuito’ innescatosi tra mondo classico, deroghe manieriste e ‘deriva’ tardo-barocca. Nel suo prezioso ‘taccuino di studi’ sono infatti raffigurati frontoni e portici architravati; brani di edifici e particolari architettonici; disegni che riempiono disordinatamente e affannosamente le pagine del ‘taccuino’ rivelando, nella mescolanza dei temi trattati, un’attenzione costante alla *grammatica dell’architettura*, vero tratto fondamentale dell’opera galileiana.

A questi schizzi appartengono i particolari delle belle e svelte colonne corinzie «scannellate» del Tempio della Sibilla a Tivoli «le più belle che (...) abbia mai visto» [Galilei ora in Cusmano 1998, 99]; queste sorreggono una trabeazione a bucrani e festoni dietro la quale si cela la cella del Tempio, con la finestra ‘strombata’, isolata lateralmente per meglio proporzionarla architettonicamente. Accanto ad essi, figurano i disegni dei capitelli ‘fasciati’ impiegati da Giovanni Vasanzio e Giovanni Fontana per decorare la mostra della Fonte di Ponte Sisto a Roma, di cui sono tracciati due sintetici disegni rappresentanti il prospetto e un particolare del ‘sistema’ architettonico impiegato, con un disegno acquerellato della fonte tratto dal volume sulle *Fontane di Roma* di Giovan Battista Falda.

L’attenzione prestata alla ‘grammatica’ classica, ossia agli ordini e alle loro parti e, in generale, agli elementi ‘costitutivi’ dell’architettura, indurrà Galilei a redigere un proprio Trattato di architettura civile [Giusto 2010, 114-269], giungendo a delineare soluzioni e proporzionamenti del tutto personali, discostandosi anche significativamente da quel bagaglio di norme e prescrizioni divenuto ormai universalmente valido e ‘inviolabile’.

La capacità di confrontare più modelli e soluzioni; la stessa natura delle fonti prescelte, da Palladio a Scamozzi, da Vignola a Serlio, da Alberti a Vitruvio; l'attitudine a 'prelevare' brani di architetture per compararli, mescolando segni e regole combinatorie, indica con chiarezza gli orizzonti culturali e il contesto nel quale collocare l'opera e la figura galileiana. Ma Roma fu anche l'occasione per osservare direttamente quanto di 'classico' vi fosse nell'opera di artisti quali Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona, additati dalla critica contemporanea come *brillanti corrompitori del gusto*. Alcune delle loro opere compariranno sotto forma di citazioni in molte architetture galileiane, in particolare nei sette progetti di chiese da costruire a Londra, sia pure in una dimensione e con una 'sintassi' tutt'altro che barocche [Giusto 2010] Nei suoi appunti e schizzi di studio appare subito chiaro che Galilei distingue l'uso dei temi compositivi del Barocco dal modo di interpretarli mediando, attraverso il ricorso al linguaggio classicista, l'esperienza romana con quella fiorentina e mostrando di reggere il confronto con quegli 'ingombranti' modelli. Alle suggestioni barocche si affiancano i sopralluoghi alle opere più emblematiche della classicità: dal Pantheon, di cui annota:

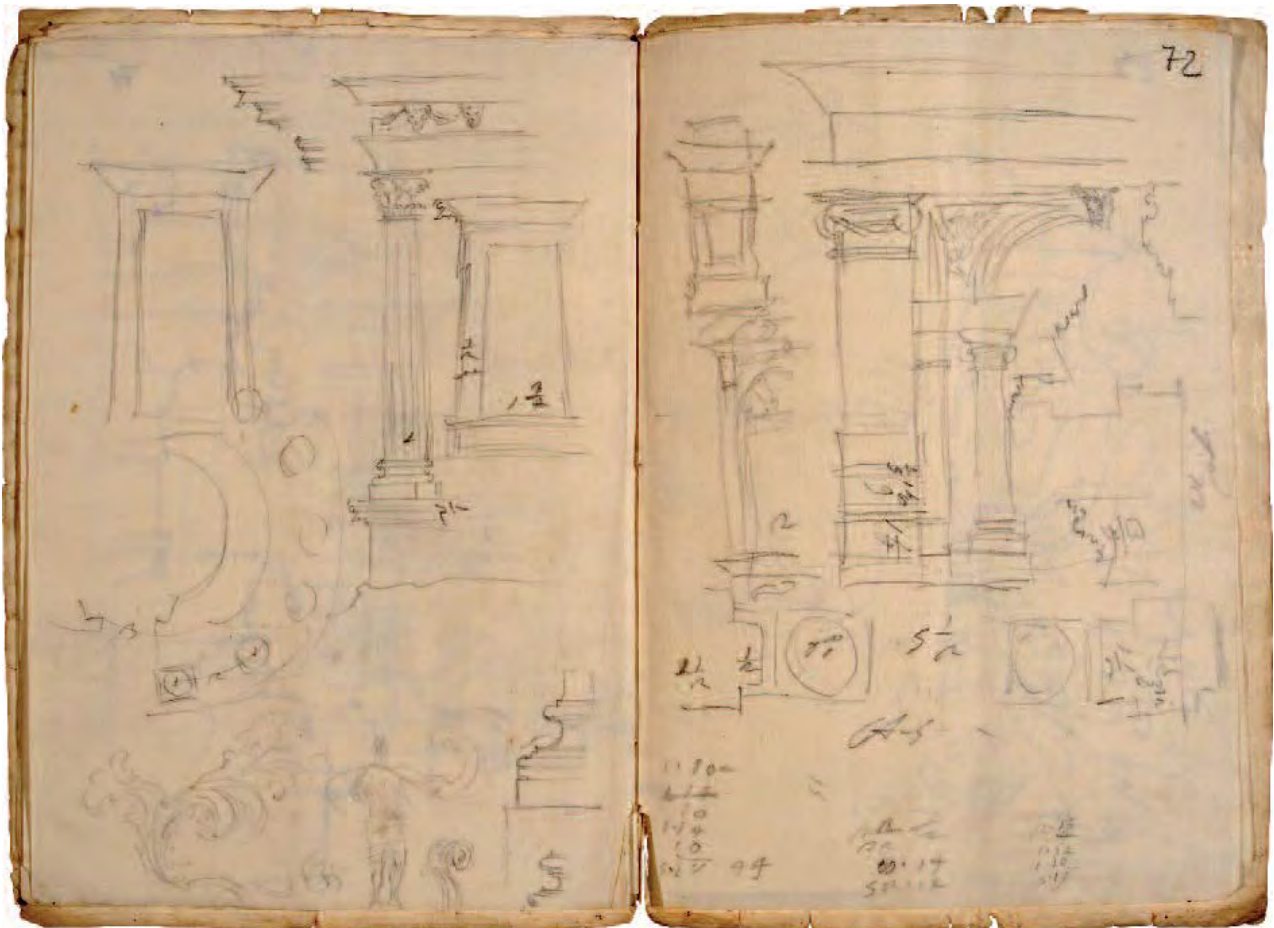


Fig.1. A. Galilei, a sinistra, dettagli del Tempio della Sibilla, Tivoli 30 gennaio 1713 (?); a destra fontana di ponte Sisto, Roma 1713 (?) (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza O, ins.1, c. 71v. e 72r).

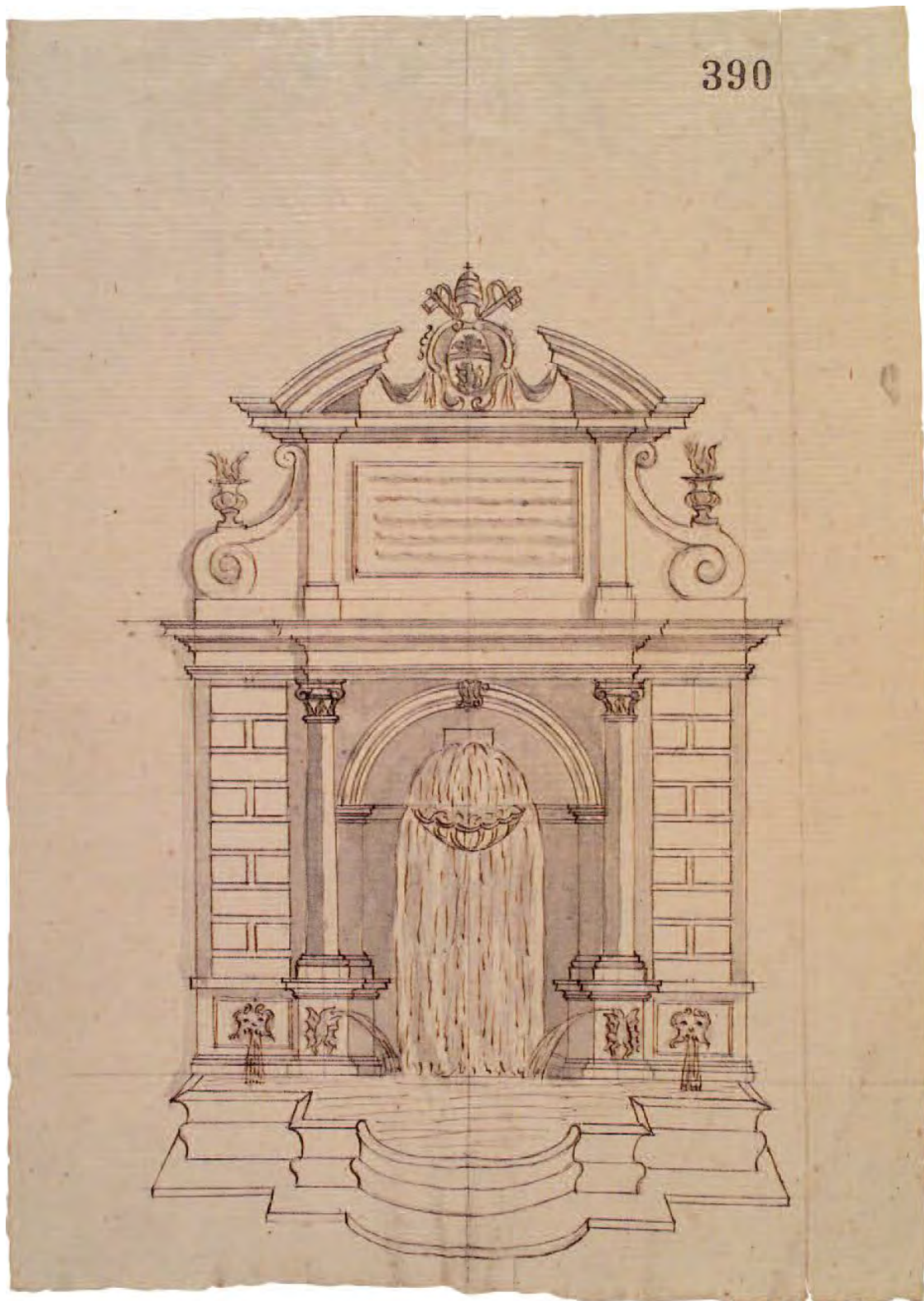


Fig.2. A. Galilei, prospetto della fontana di ponte Sisto, Roma, disegno ripreso dalla tavola 22 del I Volume de Le Fontane di Roma nelle Piazze, e Luoghi Pubblici della Città..., di Giovan Battista Falda, Roma 1675-1691 ca. (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza N, ins.2, c. 390r).

al *Coliseo* «il q.le è di figura elittica di rara Architettura, e si vedono quattro ordini cioè Dorico, Ionico, e due Corinti ma, è molto rovinato» [Galilei ora in Cusmano 1998, 97]; sino ad arrivare a palazzo Farnese, dotato di «un bellissimo cortile d'Architettura del Buonarruoti che è veram:te degno d'essere veduto, (...) vi è la bellissima Galleria dei Caracci (...) è nel cortile (...) vi è il famoso Ercole dei Greci» [Cusmano 1998, 98].

Di poi s'andò a S: Pietro montorio, questa è una chiesa che è posta sopra il più alto colle che sia in Roma di dove si vede tutta la Città (...) vi è in un Cortile un tempietto rotondo d'ordine Dorico e nel sotterraneo di esso vi è i luogo dove fu (...) crocifisso S. Pietro.

Al tempietto bramantesco inaspettatamente Galilei non dedica che poche righe utili unicamente a richiamarne la forma rotonda e l'ordine impiegato, tralasciando ogni riferimento al suo autore o al ruolo 'paradigmatico' che tale opera aveva finito per assumere a partire dalla sua pubblicazione tra le tavole dei *Trattati* di Sebastiano Serlio e di Andrea Palladio. Ben più interessato Galilei appare nei confronti della vicina Mostra dell'Acqua Paola sul Granicolo, opera di Giovanni Fontana e Flaminio Ponzio modificata da Carlo Fontana e assunta a simbolo della *grande bellezza* della Roma barocca di fine secolo; di essa, il fiorentino scrive «nel più alto del monte vi è una grandissima e *spaventosa* fontana molto ornata di buona Architettura», [Galilei ora in Cusmano 1998, 97] dove *spaventoso* sta per *stupefacente*, proponendo un'implicita equazione tra la *bellezza sublime* di Michelangelo e la *bellezza stupefacente* del Barocco. Un atteggiamento che troveremo analogamente espresso anche in occasione della sua visita ai palazzi capitolini quando, nel descrivere la situazione della piazza, osserva:

Di poi s'andò al Campidoglio, che è una bellissima fabbrica Architettura di MichelAngelo Buonarruoti, è nel mezzo della sua piazza (...) in un cortile dl med.mo si veddero i frammenti di un grandissimo colosso di marmo cosa che veramente *fa spaventare* chi la rimira (...) e vi sono ancora molte statue e bassorilievi antichi di grandissimo prezzo.

L'ammirazione espressa per le fontane e per i loro molteplici *scherzi d'acqua* – tema emblematico del Barocco romano cui Bernini in persona aveva dedicato alcune tra le più sorprendenti realizzazioni dove storia, mito e natura s'intrecciano indissolubilmente e dove per la prima volta l'acqua diviene 'materiale' di progetto – si riscontra in più d'una occasione, come avviene anche durante la visita a Tivoli dove, accanto ai resti della villa Adriana, Galilei ammira «la bellissima Villa d'Este, con un bellissimo giardino che è dei più belli d'Europa qual'ha moltissime fontane con infiniti scherzi d'acqua e (...) nel più alto del poggio vi è il bellissimo palazzo tutto dipinto a fresco dall'eccellentissimi pittori con moltissime Statue antiche bellissime».

Durante il mese trascorso nella città papale l'architetto toscano visitò alcune tra le opere più significative non solo del periodo classico, ma anche di quelli rinascimentale e barocco. Dalla visita al Campidoglio, al sopralluogo alla villa Belvedere a Frascati; dalla villa Borghese a Mondragone, con la loggia di Vasanzio tanto ammirata dal Galilei che l'attribuisce erroneamente al Vignola; al palazzo Barberini «con due bellissime scale aperte nel mezzo rette sopra col L'una di figura ovale l'altra quadrata» [Cusmano 1998, 98], e sino ad arrivare al palazzo Spada, Galilei *visitò e misurò*, come egli stesso ebbe a dire, alcune delle più rinomate architetture della città.

ROSA MARIA GIUSTO

Proprio ai palazzi capitolini Galilei dedica particolare attenzione; il palazzo dei Conservatori costituirà, non a caso, un'ineludibile lezione di architettura più volte richiamata dal fiorentino, indispensabile per comprendere il suo progetto per la facciata di San Giovanni in Laterano vincitore del concorso del 1732. L'adozione dei portici; l'uso delle balaustre e delle statue di coronamento, adoperate mirabilmente anche dal Bernini nella piazza Vaticana, sono tutti elementi con cui Galilei, a partire dal soggiorno romano, mostrerà una naturale 'dimestichezza'. Nella descrizione succinta che accompagna la visita ai palazzi del Campidoglio, non a caso, tutta l'attenzione è rivolta alle «molte bellissime statue antiche e moderne molti belli bassorilievi antichi singolarissimi» che coronano gli edifici.

Come documentato dettagliatamente nelle *Notizie di Roma*, oltre agli esempi oramai rientranti tra gli itinerari, per così dire 'topici', della Roma del *Grand Tour*, si affiancano numerose altre immagini e descrizioni che attestano un'attenzione costante all'architettura e alle sue molteplici manifestazioni. Non a caso, nelle sue *annotazioni* compaiono alcune tra le opere barocche più significative per l'innovazione dei linguaggi e le suggestioni spaziali, quali il baldacchino petriano, opera barocca tra le più emblematiche per i valori simbolici che rievoca, o la cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, dimostrando di spaziare dalla scultura all'architettura, come l'esperienza barocca aveva insegnato, individuando nella *sintesi delle arti* e nella «osmosi tra i generi» [Montanari 2012, 65] il vero focus e il nodo centrale della vicenda artistica seicentesca.

Il soggiorno romano costituì una prima occasione per studiare di persona le fabbriche degli Antichi e dei Moderni, ponendo a confronto il linguaggio architettonico di due dei più grandi maestri toscani del Rinascimento e del Barocco: Michelangelo Buonarroti e Gian Lorenzo Bernini. «Appena terminati gli studi e senza aver svolto ancora alcun incarico professionale, l'architetto fiorentino si reca nella città pontificia certamente per osservare le opere degli antichi, ma soprattutto per guardare le architetture dei 'moderni', formulando su di esse un giudizio e una valutazione personali». [Cusmano 1998, 87] Le *Notizie di Roma* costituiscono in tal senso un interessante documento in grado di tracciare con chiarezza l'itinerario di visita percorso dai due viaggiatori d'eccezione, valutando le opere selezionate e gli autori privilegiati. Durante i circa trenta giorni del soggiorno romano, protrattosi dall'8 gennaio al 4 febbraio del 1713, Galilei e Molesworth visitarono diverse chiese e palazzi, collezioni d'arte, ville e giardini seguendo una 'tabella di marcia' che prevedeva, in taluni casi, successivi approfondimenti, come avvenne per la basilica Vaticana «di meravigliosa, e Stupenda Architettura di Michelangiolo Buonarroti» [ora in Cusmano 1998, 97], o per il palazzo Vaticano, comprensibilmente visitati in più occasioni per apprezzarne, accanto alla veste architettonica, le pregevoli opere d'arte in essi custodite «Si vedde ancora il Palazzo Vaticano che è mirabilissimo non solam:e per l'Architettura, ma ancora per essere ripieno di bellissime pitture fatte dai più celebri pittori che sieno stati al mondo, e di bellissime statue antiche, e moderne».

Eppure Galilei non dedica alcuna considerazione alla piazza berniniana di cui nulla dice circa la «poco ortodossa» [Wittkower 1993, 161] combinazione delle «colonne doriche con la trabeazione ionica» [Wittkower 1993, 161], né si sofferma sulla centralità e *potenza* di quel maestoso vuoto urbano, così sorprendentemente innovativo e 'sconcertante', soprattutto se confrontato con le dimensioni 'minute' del borgo medievale al contorno o con la calibrata spazialità degli ambienti toscani. Stesso atteggiamento il fiorentino tiene nei confronti delle maggiori opere borrominiane: nessuna visita o nessun cenno viene fatto



Fig.3. A. Galilei, Tribuna in San Pietro, Roma 9 gennaio 1713, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza N, ins.2, c. 408r.

alla chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza, pure così rinomata non fosse altro che per quella sua singolare «lanterna a spirale fiammeggiante (...) che domina dall'alto la città» [Montanari 2012, scheda 26]; né alcuna considerazione viene rivolta alla fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane, o alla chiesa di Propaganda Fide o, in ultimo, all'Oratorio dei Filippini, insomma Borromini viene 'epurato' dall'itinerario galileiano, che vi 'inciampa' solo incidentalmente durante il suo percorso, evidentemente interessato prevalentemente ad approfondire del Barocco quelle opere – e neanche tutte – del conterraneo Bernini 'filtrabili' attraverso la potente lente del Classicismo di marca toscana. In altri parole, Galilei sembra intento a verificare e 'misurare' il 'tasso di fiorentinità' presente nelle maggiori opere del Classicismo romano – anche di quello barocco – , quasi a volerne rivendicare l'origine toscana.

Della chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona, non a caso, sottolinea unicamente che «è dentro di buonissima Architettura di Michelangiolo Buonaruoti e la facciata di fuori del borromino» [Galilei ora in Cusmano 1998, 98]. L'errata attribuzione della chiesa a Michelangelo nasce, assai probabilmente, dall'aver 'assimilato' l'impianto rainaldiano – un quadrato smussato agli angoli con una croce greca sovrapposta – con i diversi progetti stilati da Michelangelo per la chiesa della nazione fiorentina a Roma, dove un analogo

ROSA MARIA GIUSTO

schema planimetrico caratterizza alcuni disegni non realizzati del Buonarroti conservati nella sua casa fiorentina².

Quanto alla piazza antistante la chiesa, Galilei annota «Il dì 11 andai a Vedere Piazza Navona (...) vi è nel mezzo di essa un grandissimo obelisco eretto col disegno del Cav.e Bernini cosa invero maravigliosa con'altre due fontane bellissime (...) La facciata di S: Agnese del Borromino il palazzo Panfilì e molti altri fatti di bellissima Architettura».

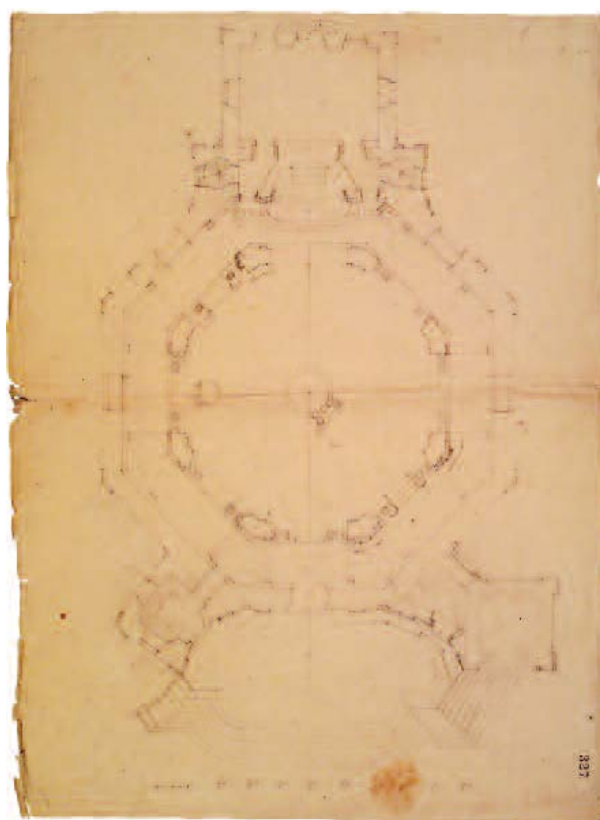
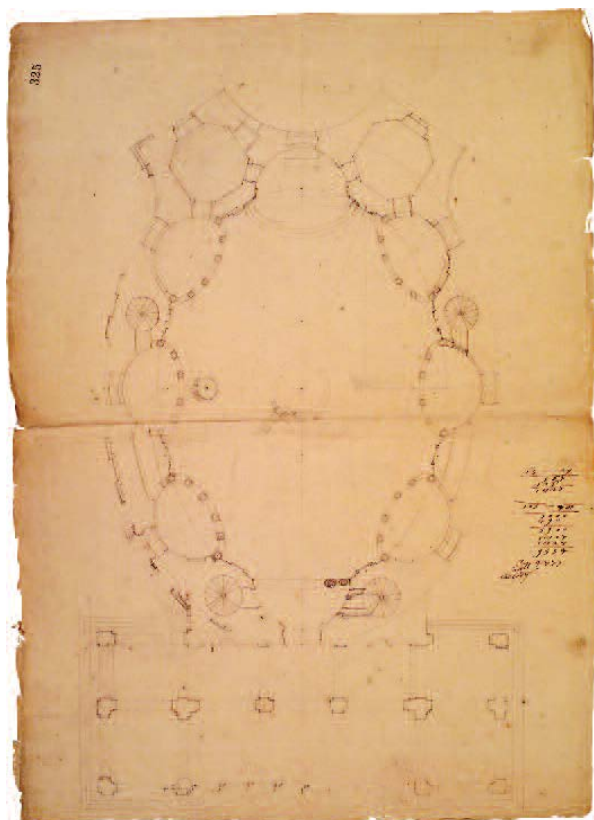


Fig.4. A. Galilei, chiesa a pianta ovale, Londra 1716-1717 (?) (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza N, ins. 2, c. 325r).

Fig.5. A. Galilei, chiesa con doppi campanili, Londra 1716-1717(?), (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza N, ins.2, c. 327r).

Talché, accanto alle opere visitate, narrate o disegnate da Galilei, valgono le 'assenze' e le opere 'taciute'. La chiesa di Sant'Agnese a piazza Navona, con la sua maestosa cupola rialzata coronata da doppi campanili e contrassegnata da un'articolazione di facciata concavo-convessa, che tanta eco avrebbe ancora avuta sull'architettura europea del periodo, viene citata soltanto per i suoi interni di *buonissima Architettura* 'filo-fiorentina', mentre nessuna considerazione è riportata circa il suo ruolo 'urbano'; ciò è ancor più sorprendente se si considera che sarà proprio il modello della cupola con doppi campanili a ispirare almeno uno dei suoi sette progetti di chiese da realizzare a Londra e senza contare l'influenza che taluni spazi del Barocco romano esercitarono sul suo progetto di



Fig.6. A. Galilei, prospetto di chiesa con cupola, doppi campanili, ampio colonnato disegnata sul retro di una lettera ricevuta durante il soggiorno a Torino, Torino 1719 (?), Archivio di Stato di Firenze, Fondo Galilei, filza N, ins. 2, c. 349v.

chiesa a pianta ellittica con cappelle radiali 'orbitanti', redatto per la medesima occasione. Come anticipato, tra le carte di Galilei figurano almeno altre due opere destinate a divenire simboli imperituri dell'estetica barocca: la berniniana *Estasi di Santa Teresa* in Santa Maria della Vittoria, «la più bella Statua che si possa vedere nel mondo» [Galilei ora in Cusmano 1998, 97], e il baldacchino di San Pietro in Vaticano, cui il fiorentino dedica uno schizzo molto dettagliato contenuto nel suo preziosissimo taccuino.

Ancora una volta, però, i giudizi – laddove espressi – si fanno sintetici e snelli, escludendo ogni considerazione inerente l'effetto che tali opere suscitavano sull'osservatore: in altri termini, la logica barocca della teatralità e della esuberanza decorativa e scenografica manca del tutto nel *diario* galileiano, in cui vengono annotati con cura e precisione tutti gli elementi necessari a compiere una sistematica decantazione del linguaggio barocco in favore di una revisione in senso classicista di quelle forme e modelli. Interpolando le *annotazioni* romane con il taccuino custodito a Firenze emergono aspetti rivelatori in ordine non solo agli anni della formazione giovanile, ma anche alla sua propensione a 'filtrare' le opere visitate distinguendo gli elementi principali da quelli 'secondari' e affidando alla trama degli ordini architettonici il compito di articolare e scandire le superfici. L'inserimento di alti piedistalli negli ordini classici; la variazione dei rapporti tra base, fusto, capitello e trabeazione; l'annullamento dei chiaroscuri a vantaggio di 'commensurabilità' e

ROSA MARIA GIUSTO

chiarezza dello spazio e del ritmo architettonici vanno allora interpretati, più che come 'variazioni sul tema', come segni di una ricerca scientifica e di uno spirito critico intento a interpretare e verificare i dati e le norme consolidate, variandoli, dove necessario.

Studio analitico, agilità intellettuale, comparazione delle fonti sono alcuni degli aspetti metodologici e di lavoro che definiscono il *modus operandi* di Galilei, collocandolo in un filone decisamente 'preilluministico' [Giusto 2010].

Conclusioni

Alla luce delle descrizioni contenute nel *diario* romano e dei disegni annotati sul suo prezioso taccuino di studi possiamo meglio comprendere la figura di Alessandro Galilei nel panorama culturale del tempo dove aprì «il Classicismo di marca toscana alle contaminazioni del Barocco romano e alle sperimentazioni scientifiche d'oltre Manica, consegnando all'architettura un margine di azione e di applicazione assai più ampio e vitale» [Giusto 2010, 15]. La considerazione per l'Antico, importante ma non ancora vincolante; il fascino per le architetture barocche, osservate, analizzate e 'vivisezionate' fino a imporvi una regola, una 'razionalità', una misura; la consapevolezza di lavorare con una materia che richiede moderazione critica e comparazione delle conoscenze, fanno di Alessandro Galilei uno degli interpreti più interessanti del passaggio dal Tardobarocco al "pre-Illuminismo".

Personaggio tra i più moderni e aperti alle novità del suo tempo, egli anticipò finanche un approccio enciclopedico al sistema di elaborazione e diffusione delle conoscenze.

In quest'ottica, le *Notizie di Roma scritte dal Sig.e Alessandro Galilei* assumono un significato tutt'altro che secondario: quello di un itinerario orientato per la conoscenza dell'architettura e delle arti antiche e moderne della città, dove sono attentamente selezionati opere e artisti, collocati sullo sfondo di una Roma 'imprevista'.

Bibliografia

CUSMANO, S.C. (1998). *Note sull'attività romana di Alessandro Galilei. Alcuni progetti poco conosciuti*. In «Palladio», n.s., anno XI, n. 21, pp. 87-102.

GIUSTO, R.M. (2010). *Alessandro Galilei. Il Trattato di Architettura*. Roma: Argos.

GIUSTO, R.M. (2015). *Alessandro Galilei e le fonti classiche dell'architettura in Inghilterra*. In «Quintana», n. 13 (2014), pp. 173-184.

MONTANARI, T. (2012). *Il Barocco*. Torino: Einaudi.

WITTKOWER, R. (1993). *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, trad. it. a cura di L. Monarca Cardini, M.V. Malvano. Torino: Einaudi.

Note

¹ Firenze, Archivio di Stato, *Fondo Galilei, Fogli attinenti agli studij del Sig.e Alessandro Galilei Architetto*, f. O, ins.1, cc.56r-74v. Il fascio comprende alle cc.63-68v le *Notizie di Roma scritte dal Sig.re Aless.o Galilei*, pubblicato in *Appendice* a CUSMANO 1998, 97-99, a cui d'ora in poi si farà riferimento per facilitarne la consultazione.

² Firenze, Casa Buonarroti, *Disegni di Michelangelo, Pianta per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini*, 1559 circa, inv. 124 A.

José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776). Lo studio dell'antico e la costruzione della Madrid borbonica al tempo di Carlo III: il progetto del paseo del Prado

José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776): the study of the ancient and the development of Bourbon Madrid in the time of Charles III - the design of the Paseo del Prado

ANDREA GIOVANNINI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The study analyses the influences exercised by José de Hermosilla's study of the classical ruins and renaissance architecture of the Eternal City on the development of the plans for the Paseo del Prado in Madrid, and the connections of this with the development of the modern city. Hermosilla, military engineer, architect, and director of architectural studies at the Real Academy of San Fernando, took his initial training under Ferdinando Fuga, eventually becoming a leading protagonist in the Spanish architectural scene and one of the authors of the development of Bourbon Madrid under Charles III. Hermosilla's 1767 plans for the Paseo del Prado show tangible evidence of the new enlightenment ideals advocated by the monarch, but also evident evocations of the ancient world, such as seen in the forms of Circus Maximus and Piazza Navona.

Parole chiave

Hermosilla, trattato, paseo del Prado, Academia de San Fernando, Carlo III
Hermosilla, treatise, Paseo del Prado, Academia de San Fernando, Carlo III

Introduzione

Il contributo ha affrontato lo studio della figura e dell'opera di José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776) che, ingegnere militare autore del Trattato *La Achitectura Civil* (manoscritto inedito elaborato a Roma nel 1750)¹, svolge attività accademica, architettonica, urbanistica, e partecipa alla costruzione della Madrid borbonica nell'ottica del programma urbanistico di Carlo re di Spagna. Hermosilla per la sua preparazione e per i molteplici interessi può essere considerato rappresentativo dell'età di transizione vissuta dalla cultura spagnola nel corso del XVIII secolo al passaggio da un linguaggio tardo barocco alle istanze dell'*Ilustración*. Le prime notizie, infatti, lo ricordano come ingegnere militare inviato dal re Ferdinando VI a godere di una borsa di studio a Roma. Entra quindi in contatto con l'ambiente romano e in particolare con Ferdinando Fuga, coordinatore dei pensionati spagnoli e francesi presso l'Accademia di San Luca. Con Fuga Hermosilla partecipa al progetto della chiesa della Santissima Trinità di via Condotti. L'esperienza romana lo porterà alla elaborazione del trattato e, al suo ritorno in Spagna, quanto appreso gli consentirà la partecipazione a ruoli di sempre maggiore responsabilità, alla "costruzione" della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, di cui sarà chiamato a dirigere la sezione architettura, e per la quale parteciperà alla formazione dei curricula didattici. L'attività professionale lo vede impegnato insieme a Ventura Rodríguez, come

ANDREA GIOVANNINI

principale *delineador* nel cantiere del palazzo Reale diretto da Giovanbattista Sacchetti; nel 1766 è incaricato dall'*Academia* di effettuare i rilievi delle rovine moresche dell'Alhambra e di Granada e della cattedrale di Cordova e, negli stessi anni partecipa alla costruzione della nuova capitale, impegnato nei cantieri dell'hospital General, del paseo del Prado, della chiesa di San Francisco el Grande e infine interviene, a Salamanca nella realizzazione del colegio de San Bartolomé (poi colegio Anaya).

L'analisi dell'opera teorica dell'autore consente di precisare l'atteggiamento di Hermosilla nei confronti dei problemi che hanno caratterizzato il panorama della cultura architettonica europea della metà del XVIII secolo poiché nel testo si pone l'accento, mediante investigazioni teoriche e formulazioni critiche, sui nodi relativi alla formulazione di un nuovo linguaggio architettonico, di nuove funzioni e diverse tipologie. Studiando l'influenza che l'ambiente romano esercita sul trattato è peraltro possibile evidenziare gli influssi che le riflessioni teoriche di Hermosilla y Sandoval hanno esercitato sulla cultura spagnola e sui rapporti di quest'ultima con il mondo italiano e francese. Penso in particolare al ruolo decisivo svolto dalle Accademie, quali centri di controllo e di indirizzo di tutta l'attività di formulazione teorica e di dibattito intorno al rinnovamento del linguaggio architettonico. In effetti con l'Accademia di San Luca – che il 4 gennaio 1733 aveva accolto Luigi Vanvitelli – intorno agli anni 1730-1750 si studia la codificazione di un linguaggio elaborato con contributi diversi sul lungo periodo, e nel 1746 a Madrid viene istituita la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cui partecipano le più importanti personalità del panorama architettonico spagnolo di quegli anni, in gran misura influenzate dall'ambiente culturale romano: Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva e lo stesso José de Hermosilla y Sandoval. Gli apporti progettuali di Hermosilla inseriti nel contesto storico e politico che caratterizza l'età di Carlo III di Borbone, sono destinati a trasformare Madrid in una capitale di livello europeo rientrando nel piano di interventi nella città storica, le cui peculiarità rispondono agli influssi illuministi. Il sovrano, chiama Francesco Sabatini, accantonando quasi totalmente gli architetti che avevano servito la corona come il Sacchetti, e sostituendo alcuni esponenti dell'Accademia de San Fernando, non più ritenuti adatti ad esprimere le nuove necessità del monarca come Ventura Rodríguez.

Il miglioramento dell'immagine della capitale, cui sono preordinati interventi legati a infrastrutture primarie, si attua mediante la realizzazione di nuove porte che ridefiniscono gli ingressi alla città, di nuovi assi viari alberati e di giardini nelle aree ricavate dalla demolizione delle mura. Rientrano in questo ambito la puerta de Alcalà e la puerta de San Vicente, nonché i grandi edifici amministrativi inseriti nel tessuto urbano: l'edificio della Aduana (Dogana) nella calle de Alcalà e quello dell'hospital General nella calle de Atocha. Diventa quindi interessante il controllo fra realizzazioni e contributi teorici presenti nel trattato di Hermosilla che dedica un capitolo specifico all'urbanistica. Vengono messi in evidenza gli studi su tipologie abitative, orientate verso grandi blocchi di due o tre piani e cortile interno, che caratterizzeranno la nuova città, derivati dagli approfondimenti promossi dall'Accademia de San Fernando cui spettava il controllo delle opere pubbliche. Non concordando con i programmi della corona, non saranno ascoltati gli architetti *ilustrados* interessati a un modello di sviluppo teso alla formazione di un nuovo insediamento con caratteristiche moderne distinto dalla città storica, e pertanto la Madrid borbonica si svilupperà circondando l'insediamento più antico e seguendo le diverse direttrici individuate dai Prados lungo calle de Alcalà, Recoletos e nella zona del Retiro ad oriente, verso calle de Toledo e calle de Atocha a sud e a sud-est, e verso nord lungo calle San Bernardo, calle de Hortaleza e Fuencarral. E nel progetto del Paseo del Prado di

Hermosilla sono compendiate le nuove idee che definiscono i temi e caratterizzano gli interventi destinati ad adeguare le strutture della capitale spagnola ai modelli europei, e inoltre sono riproposti in modo originale modelli desunti dal passato come la forma di piazza Navona e del circo Massimo.

1. José de Hermosilla y Sandoval tra Roma e Madrid

Nato a Llerena in provincia di Badajoz in Extremadura il 12 maggio 1715, dopo gli studi di grammatica frequentò a Siviglia l'università di filosofia e teologia. A Madrid entrò nel Real corpo degli ingegneri militari dove raggiunse il grado di capitano. Particolarmente abile nel disegno di architetture militari, i suoi interessi successivamente si rivolsero all'architettura civile e, come collaboratore di Giovan Battista Sacchetti (1700-1764), svolse l'incarico di *delineador*, disegnatore nel cantiere del nuovo palazzo Reale. Uomo di grande cultura, possedeva nella propria biblioteca continuamente aggiornata, i testi più importanti di architettura del tempo, dal trattato di Vitruvio, di Domenico De Rossi, di Galli Bibiena ai trattati francesi. Tornò nel 1756 al corpo degli ingegneri militari, che aveva lasciato quando José de Carvajal y Lancaster, ministro di Stato di Ferdinando VI, negli anni in cui stava prendendo forma il progetto per la fondazione dell'accademia reale di belle arti sul modello dell'Accademia di San Luca, scelse Hermosilla come persona più preparata da inviare il 2 maggio del 1747 a Roma con una borsa concessa dal re Ferdinando VI² per studiare l'architettura rinascimentale e le antichità classiche e per redigere un trattato di architettura civile che fungesse da testo per gli allievi dell'erigenda Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, istituzione voluta dalla corona per il controllo culturale, politico e pianificatorio della capitale spagnola. Fra il 1740 e il 1760 all'interno dell'accademia si sviluppò un forte dibattito tra i più importanti esponenti dell'istituzione: Sacchetti e Ventura Rodriguez da un lato e José de Hermosilla y Sandoval e Diego de Villanueva dall'altro, fautori di un rinnovamento del linguaggio architettonico basato sulle teorie dell'Encyclopedie e di un nuovo storicismo. Una volta giunto a Roma, il nostro ebbe l'opportunità di collaborare con Ferdinando Fuga, allora architetto del papa, ai lavori per il palazzo dell'Ambasciata presso la Santa Sede in piazza di Spagna [Anselmi 2001, 169-89]. Il rilievo e lo studio delle opere di Michelangelo, delle antichità del mondo classico, oltre alla possibilità di scambiare idee con i pensionati dell'Accademia di Francia, come Soufflot – autore della chiesa di St Geneviève che presenta molte analogie con il modello di chiesa proposto dal nostro nel trattato hy – gli scambi culturali con il Nolli e forse con Piranesi, consentono a Hermosilla di acquisire uno straordinario bagaglio culturale, su cui poggia l'elaborazione del trattato ritenuto da Fuga e da Boschovic di grande valore, visto che appongono la loro firma di approvazione.

L'invio dei disegni eseguiti a Roma nel 1748 di una chiesa a croce greca ispirata a San Pietro all'accademia madrilenza, come prova dei suoi avanzamenti di studio, scatenano le critiche di Sacchetti, a dimostrazione della differenza di preparazione culturale esistente tra i due architetti e dello scontro in atto tra i diversi linguaggi. Nel 1751 rientrato a Madrid, diviene direttore della sezione di architettura e poi tesoriere dell'accademia, dove proseguiranno gli scontri anche con Ventura Rodriguez, suo collega al cantiere del nuovo palazzo Reale e rivale nei numerosi incarichi riguardanti i progetti della Madrid carolina.

Il 28 ottobre del 1756 Hermosilla lasciò l'Accademia col titolo di *indivuo de honor y merito en arquitectura* per tornare al Real corpo degli ingegneri col grado di capitano alle dipendenze del conte di Aranda nel novembre del 1756, come nella Direzione Generale di

ANDREA GIOVANNINI

Madrid dal 1757 al 1758, prima dell'arrivo in Spagna di Sabatini, con cui collaborerà nei cantieri cittadini. Va ricordata l'importanza del Real corpo degli ingegneri che, riformato completamente da Prospero Verboom, costituì uno strumento formidabile a disposizione del re per i progetti militari di difesa della Spagna e per il programma di costruzione della capitale borbonica. Nel 1757 fu inviato insieme ad altri ingegneri all'Escorial per apporre modifiche ai piani del complesso e i disegni di Hermosilla meritavano di essere collocati nell'appartamento reale del palazzo di Aranjuez. Seguì il re nella campagna di Portogallo nel 1762 eseguendo rilievi lungo il confine della Castiglia. Nel 1766 fu incaricato dall'Accademia di effettuare i rilievi delle architetture arabe dell'Alhambra di Granada, coadiuvato dai due giovani architetti Juan de Villanueva e Pedro Arnal. Con la stessa équipe Hermosilla rilevò la cattedrale di Cordova, l'antica moschea, e gli altri monumenti arabi, conducendo una campagna di studio apprezzata dal re Carlo III che aveva appoggiato l'impresa. L'architetto e ingegnere militare Hermosilla morì il 21 luglio 1776 col grado di capitano del Real corpo degli ingegneri.

2. Il programma urbanistico di Carlo III per Madrid

Con l'arrivo dei Borbone nel 1701 – con Filippo V, e poi Ferdinando VI, Carlo III e Carlo IV – , per la prima volta si avverte l'esigenza di migliorare l'aspetto della città e di renderla degna del ruolo di capitale, al pari di quelle europee. Carlo III, forte dell'esperienza vissuta a Napoli, al suo arrivo a Madrid, nel 1759, dovette affrontare i grandi problemi che affliggevano la capitale con un piano urbanistico, di infrastrutture e con una politica di abbellimento, che cambiassero l'aspetto della città, adeguandola alla magnificenza del monarca. All'arrivo del nuovo sovrano la città appariva sporca, pericolosa ed insalubre per la mancanza totale di infrastrutture: le strade, non essendo pavimentate erano polverose o fangose, l'assenza di illuminazione artificiale era causa di agguati e di ferimenti e la mancanza di opere di smaltimento dei liquami, rendeva frequente lo scoppio di violente epidemie. Nel breve spazio di cinquant'anni si intrapresero importanti lavori: la lastricatura delle strade e l'illuminazione della città proposte dal Sabatini nel 1761, la realizzazione della rete fognaria, grandi trasformazioni dei dintorni con operazioni di arredo urbano – introducendo alberature e fontane – e basta confrontare la cartografia madrilenica del primo decennio del XVIII secolo con i piani successivi dello Chalmandrier (1761), dell'Espinosa de los Monteros (1769) e di Tomás López (1785) per apprezzare la trasformazione che subisce la città con la realizzazione di alcuni imponenti edifici, che rompono con la loro dimensione la scala del tessuto urbano esistente e denunciano con la loro mole una nuova idea di città e di rappresentazione della potenza borbonica. Questi grandi manufatti sono espressione di un nuovo linguaggio e di nuove tipologie: il Palazzo Reale evidenzia il carattere di un barocco sconosciuto prima di allora in Spagna e importato dall'Italia, attraverso l'opera di architetti italiani quali Juvarra, Sacchetti e Sabatini, che si succedettero nella sua edificazione; il Cuartel del Conde Duque occupa tre isolati della trama urbana preesistente e presenta una tipologia già adottata dagli ingegneri militari francesi [Muro García-Villalba, Rivas Quinzaños 1984, 102].

Si nota una variazione nella tessitura urbana tra la città medievale ed asburgica intorno all'antico Alcazar e le zone sviluppatesi verso la cinta muraria: da strade strette, anguste e non rettilinee, si passa a una disposizione regolare degli isolati e della trama di alcune strade. Tuttavia vi è una qualche difficoltà nella lettura dell'evoluzione urbana della Madrid della seconda metà del XVIII secolo. Esaminando la cartografie su citate, risulta difficile

individuare in che misura gli interventi furono realmente eseguiti, poiché si rappresentano come progettate delle opere che non giunsero alla effettiva realizzazione se non in maniera parziale. Penso ad esempio, alla rappresentazione completa dell'hospital General di Hermosilla e di Sabatini realizzato solo in parte, o alla rappresentazione dell'ampliamento della parte meridionale del palazzo Reale, sempre di Sabatini, che non fu mai realizzato, oppure al *paseo* del Prado di Hermosilla, che nella pianta dell'Espinosa è rappresentato come già completato. Espinosa, dedica una attenzione particolare al progetto del *paseo*, poiché riporta sia lo stato reale della zona prima dell'intervento, che il progetto già realizzato. Probabilmente le cartografie costituiscono una sorta di piano regolatore delle opere che poi si prevedeva di realizzare. Espinosa e Hermosilla avevano soggiornato entrambi nello stesso periodo a Roma, potendo così studiare la Pianta di Roma del 1748 di Giovanni Battista Nolli, che influì in modo decisivo nell'elaborazione della pianta di Madrid [Rodriguez Ruiz 2015, 39]. La nuova dinastia riuscì a trasformare l'aspetto di Madrid proprio attraverso l'applicazione delle norme sull'igiene.

La politica urbanistica di Carlo III si incentrava su quattro punti principali: 1) fissare una politica di *abbellimento* tramite la realizzazione di passeggi, giardini, fontane, viali alberati di chiara influenza francese ispirata alla Parigi di Luigi XV disegnata da Patte; 2) realizzare, come si è accennato prima, un sistema di infrastrutture basato sulla costruzione dell'impianto fognario cittadino, dalla pavimentazione stradale, e dall'illuminazione notturna; 3) creare una nuova Madrid orientata su modelli francesi, coincidente con la zona del Retiro, contrapposta alla città asburgica, e dove l'aristocrazia avrebbe trasferito la propria residenza, «dentro lo spirito francese dell'hotel con giardino e fuori della trama urbana» [Sambricio 1991, 315] e in questa ottica va inquadrato il progetto del *paseo* del Prado; 4) dotare la città di quegli edifici rappresentativi della dinastia adibiti all'amministrazione della città che con il loro linguaggio diffondevano i modelli del barocco italiano prima e classicista poi, portati dall'Italia dagli architetti italiani formati presso l'Accademia di San Luca a Roma e che andavano man mano a soppiantare i modelli del barocco mudéjar presente nell'architettura iberica. Le trasformazioni urbanistiche attuate, come abbiamo detto, soprattutto in periferia con la realizzazione di nuovi *paseos* e con la valorizzazione delle aree esterne alla capitale e dei suoi accessi tramite la costruzione di nuove porte, come quelle eseguite da Sabatini durante il regno di Carlo III – di Alcalá e di San Vicente –, e quelle di Atocha e di Recoletos; el puente de Toledo e la zona circostante, el paseo de San Antonio de la Florida, el paseo de la Virgen del Puerto, el paseo del Prado e la sistemazione della zona meridionale di Madrid, con la realizzazione di viali disposti a tridente, costituiscono gli interventi di maggior rilievo dell'urbanistica di Carlo III. Certamente il secolo XVIII rappresenta un'epoca cruciale di trapasso dal mondo classico a quello moderno, intendendo con tali aggettivi una rivoluzione del modo di concepire la vita, del ruolo del pensiero, della cultura, delle arti e delle scienze, un secolo di passaggio dagli ideali assolutistici a quelli illuministici. Per tali motivi è difficile inquadrare l'opera di Carlo, e dei suoi architetti, intrisa di quei valori che appartengono a entrambe le epoche e con caratteristiche appartenenti ora all'una, ora all'altra.

Ritengo doveroso fare una precisazione per collocare nell'ottica giusta cosa si intendeva con le realizzazioni che si portarono a compimento: agire su due fronti diversi, nella città consolidata e in periferia, fu una precisa scelta politica.

Si prese la decisione di trasformare e di intervenire sulla città esistente, agendo per poli entro il centro antico, e progettando una nuova strutturazione della capitale in periferia, seguendo i nuovi dettami illuministici che prendevano piede in tutta Europa, dotando

ANDREA GIOVANNINI

Madrid di quelle funzioni che nel tessuto urbano consolidato non era possibile svolgere. Presentando le variegate posizioni critiche, si delinea anche la concezione della funzione “politica” dell’architettura. L’aspetto più significativo dell’assolutismo riguarda l’uso della ricercata monumentalità come fattore propagandistico. Carlo III «...riconosceva l’influenza che esercita sulle masse la monumentalità architettonica e la impiegò a beneficio della sua politica, realizzando opportune opere urbanistiche ed innalzando edifici pubblici per l’utilità della nazione» [Cervera Vera 1975, 146]. Dall’ingresso trionfale del re fino alla sua morte, avvenuta il 14 dicembre 1788, le realizzazioni urbanistiche ostentano una precisa volontà apologetica, dovuta non solo a un interesse riformista, quanto per lasciare un segno concreto del suo regno. Qui risulta evidente un intento politico di legittimazione del potere davanti al popolo, davanti alla nazione e davanti alle altre Corti europee, legittimazione ottenuta tramite il linguaggio architettonico che, con l’imponenza delle facciate realizzate nella capitale e la monumentalità, vuole ribadire la magnificenza della Corte e la potenza del monarca. Ma con l’introduzione del concetto di “utilità pubblica” – come dimostrano le realizzazioni urbanistiche – si nota un atteggiamento già più illuminato del monarca rispetto alla concezione assolutistica del potere, riscontrata in realizzazioni precedenti (Versailles), secondo una sorta di paternalismo che già avevamo individuato nelle realizzazioni napoletane dell’Albergo dei Poveri, segno questo di un trapasso culturale da un assolutismo regio a uno illuminato. Carlo vive un’epoca di passaggio dalle idee di assolutismo a quelle illuministe che porteranno poi alla Rivoluzione Francese; egli nella sua azione di governo così come nell’immagine architettonica, ostenta una magnificenza che serve da propaganda e a stupire le masse, soprattutto se si pensa alle facciate delle opere eseguite lungo le *calle* più rappresentative, ma il suo è un assolutismo che si potrebbe definire “paternalistico”, considerando le opere realizzate per il popolo.

La seconda metà del secolo XVIII vede il formarsi di una produzione cartografica di notevole pregio. Le dediche delle stampe sono significative dell’impulso dato dall’amministrazione alla rigorosa conoscenza della città: in quella dello Chalmandrier del 1761, vi sono dediche allo stesso re Carlo III e al principe delle Asturie, il futuro Carlo IV; in quella dell’Espinosa, al conte di Aranda; in quella del López, al marchese di Floridablanca.

La cartografia costituisce un elemento basilare per il controllo della città, ed è pertanto uno strumento insostituibile nei progetti e nelle operazioni di ristrutturazione del piano.

Malgrado questo, l’evidente desiderio celebrativo nei confronti dei re e dei governanti da parte dei vari autori delle piante, inducevano questi ultimi a inserire nell’elaborato planimetrico corrispondente alla definizione del territorio urbano, anche i progetti di opere non realizzate, sia per rendere nota la paternità delle opere attribuendole a determinati ministri, sia per accattivarsi la loro benevolenza e protezione e garantirsi in tal modo l’elaborazione delle carte successive.

L’assegnazione dei lavori del *Paseo del Prado* al Conte de Aranda nella pianta dell’Espinosa è un esempio eloquente di tale atteggiamento: nel 1769 i lavori non avevano superato la fase di disboscamento del terreno, ma nella planimetria è rappresentato il progetto completo, mai portato a termine nella sua totalità. Allo stesso tempo, va detto che le planimetrie sono una documentazione straordinaria poiché spesso conservano il ricordo di progetti i cui disegni specifici sono dispersi.

L’unica differenza significativa tra le cartografie del 1761 e del 1785 va rintracciata nell’aspetto generale: mentre nella prima si rappresenta il limite esterno della città in modo discontinuo, mettendo in ordine solo alcuni tratti del contorno urbano, nella seconda il

limite appare compatto, continuo lungo un nuovo perimetro e dotato di nuovi *paseos*. Le costruzioni nelle due piante sono rappresentate graficamente in modo differente, ma entrambe le carte evidenziano nella legenda le nuove costruzioni. Tuttavia dall'esame dei piani della città nelle sue varie elaborazioni, troviamo difficile stabilire con certezza quali opere furono effettivamente eseguite, però grazie all'esistenza di questo materiale cartografico di enorme importanza e di grande qualità, si può leggere con approssimazione la trasformazione dell'assetto urbano con l'inclusione dei nuovi grandi edifici e degli assi viari e dei giardini che diventano parte integrante della città.

Il programma prevede inoltre lo sviluppo e la ridefinizione dei commerci e la costruzione di fabbriche secondo moderni criteri, ubicate nelle zone esterne all'abitato in direzione nord, sud e nei pressi di *puerta del Sol*. Nei pressi del Prado fu impiantata nel 1792 la Reale Fabbrica di oreficeria e argenteria³. Una prammatica di Carlo III stabilì che fosse anche scuola di formazione per preparare i giovani nell'arte della oreficeria. Non è casuale la sua ubicazione poiché nel *paseo* trovano sistemazione, nel nuovo clima culturale illuminista, gli edifici dedicati a differenti fini scientifici.

In questo ampio programma moderno rientra anche il Laboratorio di Chimica, la Scuola di Chirurgia, l'Hospital General e la Real fabbrica della porcellana. Quest'ultima, iniziata nel 1759, voluta da Carlo III come propria fabbrica di porcellana, in sostituzione di quella napoletana di Capodimonte da cui trasse le maestranze; essa fu collocata entro il recinto del giardino del Buen Retiro. La tipologia, caratteristica della fabbrica urbana, a pianta chiusa verso l'esterno con un gran patio interno è chiaramente individuabile nel *Plano* del 1769 e nella pianta del 1785. Ci si rende ben presto conto della trasformazione economica e urbanistica di Madrid per le nuove fabbriche sviluppatesi che cambiano la struttura cittadina.

3. Il progetto del paseo del Prado

La complessa personalità di José de Hermosilla y Sandoval si nota anche nella sua attività progettuale nella quale si legge l'aspirazione a voler introdurre i nuovi modelli illuministici derivati dalle idee propugnate dall'*Encyclopedie*. Nella costruzione del *paseo* del Prado di Madrid sono compendiate le nuove idee della città settecentesca, una diversa concezione urbanistica in cui si sviluppava una nuova relazione fra uomo e natura, realizzata con la creazione di grandi viali alberati, di ampie strade e di piazze che fungessero da snodi viari



Fig.1: José de Hermosilla, *Planos de los Paseos del Prado, Recoletos y Atocha de Madrid, 1767* (Madrid, Biblioteca Nacional).

ANDREA GIOVANNINI

e una idea di città sviluppata per poli emergenti. In sintesi, assi viari, veri e propri viali che conducono alle porte urbane e a volte confluiscono in piazze di forma regolare, ai quali si innestano percorsi di minore importanza, ordinati secondo uno schema regolare. Grazie all'opera di Hermosilla e a un ridotto numero di ingegneri militari si realizza nella Spagna illuminista il contatto con le realtà che si stavano sviluppando in Francia e in Italia. Nel progetto del *paseo del Prado* di Hermosilla, si possono riconoscere i concetti esposti dai trattatisti del XVIII secolo [Sambricio 1986, 123].

È importante porre l'accento su una questione urbanisticamente rilevante, e cioè che la politica di miglioramento intrapresa nella città non coinvolse tutto il perimetro urbano, ma essenzialmente quei luoghi che erano attraversati dal monarca durante i suoi spostamenti, cioè lo sviluppo urbano e lo spostamento del baricentro cittadino si produsse da ovest (dove è ubicato il Palazzo Reale) verso est (Buen Retiro) e verso sud (in direzione del sito reale di Aranjuez). Rimaneva da urbanizzare, e ciò avverrà nel XIX secolo, la parte settentrionale della città anche perché la presenza del Manzanares e l'estensione della Casa de Campo a ovest vicino al palazzo Reale, impedirono uno sviluppo lungo questa direttrice. Quando si realizzò una prima rottura con la concezione barocca dello spazio, le antiche strade di accesso alla città si trasformarono in viali alberati. Se la Plaza Mayor, durante l'epoca barocca, era stata lo spazio rappresentativo del potere, a metà degli anni cinquanta del '700 il luogo di aggregazione della capitale si trasferirà dalla piazza al viale alberato all'interno della città, laddove vi era il giardino reale: quello che prima era spazio privato si trasforma in spazio urbano, fruibile dalla popolazione madrilenas come luogo di incontro. Seguendo il monarca, che dopo l'incendio dell'Alcazar del 1734 aveva spostato la residenza al *palacio* del Buen Retiro, l'aristocrazia si sposta dal centro storico alla zona del Prado, acquistando i terreni di proprietà degli ordini religiosi e costruendo qui i nuovi palazzi sul modello degli *hotels* parigini, modificando l'equilibrio della zona. In prossimità del *paseo* sorsero i palazzi di Buenavista (1777) di Juan Pedro Arnal in plaza de la Cibeles, del conde de Tepa (1797) di Jorge Durán in *calle* de Atocha e il palazzo di Villahermosa (1805) di Antonio López Aguado nel *paseo del Prado*, oggi Museo Thyssen-Bornemisza.

La realizzazione del *paseo del Prado* fu un dono di Carlo III al popolo madrilenas per pacificarne gli animi, dopo i tumulti generati dal *motín de Esquilache* del 1766. La scelta di non affidare l'esecuzione dell'opera a un architetto straniero voleva essere un segnale chiaro per superare una delle ragioni che avevano scatenato la rivolta. Nel 1767, durante il regno di Carlo III, il conte di Aranda, in qualità di presidente del Consiglio di Castiglia e capitano generale degli Eserciti, affidò a José de Hermosilla l'incarico di redigere il progetto.

Inizialmente Hermosilla eseguì i complessi interventi di trasformazione e di adeguamento della zona: lavori di livellamento dei terreni e delle opere di canalizzazione delle acque dell'Abroñigal, che presentava un tratto scoperto fra la puerta de Recoletos e la puerta de Atocha. Per il disegno del nuovo *paseo*, il nostro concepì una forma che era una felice sintesi della cultura e delle conoscenze teoriche acquisite durante il suo soggiorno romano. La proposta di un disegno che richiama l'impianto di piazza Navona è desunta da un repertorio di modelli barocchi, ma articolata in uno spazio urbano che rivela già caratteristiche proprie della città illuministica. La composizione del *paseo* era impostata su tre punti di riferimento: le fontane di Cibeles e di Nettuno agli estremi e al centro la fontana di Apollo, che rappresentava il fulcro della composizione *circoagonal*.

Ventura Rodríguez fu incaricato del disegno delle splendide fontane e delle opere di arredo urbano. Alla morte di Hermosilla, sopraggiunta nel 1776, la responsabilità del cantiere passò a Ventura Rodríguez che, avvertita la necessità di dare un limite laterale al *paseo* – che presentava larghi spazi vuoti ai lati per la mancanza di edifici –, progettò un gran portico coperto scandito da colonne, che alla fine non trovò attuazione e che avrebbe dato consistenza e monumentalità al Salón.

La costruzione del *paseo* del Prado, una delle più importanti opere di espansione della capitale rientranti nel programma urbanistico borbonico, costituì l'ossatura della successiva espansione ottocentesca (Ensanche). Con l'urbanistica di Carlo III l'idea del grande *paseo* si intende come unità, in cui tutte le parti che costituiscono il tracciato generale sono in relazione reciproca e la città non deve essere concepita per punti isolati, ma «deve avere piazze, incroci, vie. Necessita di regolarità e di bizzarria, di rapporti e di contrasti, di accidenti che varino la composizione, un grande ordine nei dettagli, e della confusione, del baccano e del trambusto nell'insieme» [Laugier 1765, 10].

Dunque, il tracciato del *paseo* del Prado non va inquadrato come un insieme avulso ed isolato dal resto della città, ma va posto in relazione con gli altri elementi emergenti della città, come il progetto per la *puerta* de Alcalà, di cui costituisce la continuazione.

Lo spazio urbano compreso fra i giardini del *Retiro* di proprietà della corona e il limite della città, si trasformò in pochi anni da luogo indistinto, visibile nel *Plano de Madrid* del 1757 di López, a spazio progettato con un grande viale fiancheggiato da una doppia fila di alberi. Fra il 1750 e il 1770 il progetto di trasformazione si completerà con la decisione di ampliare il disegno di Hermosilla e di Ventura Rodríguez. La trasformazione del *paseo* del Prado sarà definitivamente realizzata con la scelta di ospitare nell'area le nuove strutture illuministiche; il jardín Botánico, il gabinete de Ciencias Naturales, il gabinete de Máquinas, la escuela de Cirugía, l'observatorio Astronomico, renderanno in breve l'antico spazio riservato alla corona nel luogo dei nuovi interessi legati alla cultura europea del Settecento. Il grande asse viario, durante il XIX secolo fu prolungato in direzione nord con la creazione del *paseo* de Recoletos che funse da asse di sviluppo del quartiere ottocentesco. Ancora oggi il *paseo* è stato oggetto di un impegnativo progetto di ristrutturazione iniziato nel 2002 sotto la direzione di Álvaro Siza. È interessante porre in relazione questa soluzione di Hermosilla con quella del trattato del 1750 in cui il nostro riporta il disegno del *paseo* principale all'interno della proposta di città ideale e che collega la parte meridionale della città con la Plaza Mayor e col Palazzo Reale, posto ai margini settentrionali. Nel disegno compare la forma di circo romano che rielaborato vedrà la luce a Madrid.

Conclusioni

Da questo breve contributo si evidenzia una grande e complessa personalità che si inserisce in un'epoca di cambiamento culturale che prepara la successiva stagione neoclassica.

Lo studio della produzione teorica e architettonica di José de Hermosilla y Sandoval necessita di ulteriori approfondimenti per poter meglio definire i contorni della sua figura nell'ambito della cultura del '700.

ANDREA GIOVANNINI

Bibliografia

- Napoli-Spagna: Architettura e città nel XVIII secolo.* (2003). A cura di GAMBARDELLA, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ANSELMINI, A. (2001), *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede.* Roma: De Luca.
- CERVERA VERA, L. (1975), *Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid.* in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo XI. (Traduzione dell'autore).
- GIUSTO, R.M. (2003), *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento.* Napoli: edizioni Scientifiche italiane.
- LAUGIER, M.A. (1765). *Observation sur l'Architecture*, Paris, pp. 312-313. (Traduzione a cura dell'autore).
- MURO GARCÍA-VILLALBA, F., RIVAS QUINZAÑOS, P. (1984). *Proyecto y realidad en la construcción del Madrid borbónico.* In, *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII: la construcción de una ciudad y su territorio.* Madrid: Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2015). *José de Hermosilla. Arquitecto.* In *José de Hermosilla y Sandoval, Arquitecto y ingeniero militar.* Llerena: Diputación Provincial de Badajoz.
- SAMBRICIO, C. (1986). *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración.* in *La Arquitectura española de la Ilustración.* Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España-Instituto de Estudios de Administración Local.
- SAMBRICIO, C. (1991). *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración.* Madrid: Ministerio de Obras Publicas y Transportes, Instituto del Territorio y Urbanismo, Centro de Publicaciones, 2 voll.

Sitografia

www.bne.es (consultato il 3/6/2016).

Note

- ¹ Madrid, Biblioteca Nacional de España, *La Architectura Civil de Dn Joseph de Hermosilla y de Sandoval, Roma 1750, Mss 7573.*
- ² Madrid, Archivo General de Palacio, *Administración General*, f. Obras de Palacio, caja n.6.
- ³ Simancas, Archivo General, *Secretaría de Hacienda*, leg. 797, Manuel Martín Rodríguez a Santa Maria, 16 octubre 1787.

Vedute e piante come fonte per lo studio della topografia della città antica: il caso di Velletri

*Views and plans as a source for the study of urban ancient topography:
the case of Velletri*

CRISTIANO MENGARELLI

Ricercatore indipendente

Abstract

Studies dedicated to the historical topography of Roman Velletri have thus far neglected to give sufficient consideration to the various “modern” graphic representations of the town. The views and plans executed between the 16th and 18th century register the presence of ancient ruins, and in particular the amphitheatre. A careful study of this modern material is helpful in better understanding the city’s ancient topography. The specific objective is therefore to extrapolate those elements useful to the reconstruction of Velletri’s ancient landscape, through an analysis of such graphic documentation. This work, only now entering publication, establishes the importance of Velletri’s modern graphic documentation as a viable historical source.

Parole chiave

Velletri, vedute, Hoefnagel, Monte Artemisio, anfiteatro

Velletri, views, Hoefnagel, Monte Artemisio, amphitheater

Introduzione

L'odierna città di Velletri, l'antica *Velitrae*, si sviluppa su un complesso geomorfologico di formazione vulcanica orientato nord sud, costituito da una piattaforma centrale posta nel punto più alto della città da cui digradano verso nord e soprattutto verso sud una serie di terrazze di dimensioni variabili (Figg. 1-2). La città è poi definita sui fianchi est ed ovest dalle vallate formatesi dal passaggio dei corsi d'acqua maggiori che scendono dal Monte Artemisio, cioè i Fossi di Farina e della Regina.

Il sistema insediativo storico di Velletri vede inizialmente occupata la collina maggiore (Fig. 2:4), in età tardo arcaica circondata su tutti i versanti da un circuito murario, poi abbattuto dai romani nel IV sec. a.C. e mai più ricostruito fino ad età tardo medievale.

Dalla tarda età repubblicana vi fu un progressivo spostamento delle principali funzioni amministrative e religiose verso il comparto meridionale della città, dove si trovavano sia il Foro di età tardo repubblicana [Mengarelli, c.s.] (Fig. 2:2) che il successivo Anfiteatro di prima età imperiale (Fig. 2:1). In età tardo antica, fin dal V secolo d.C., alla centralità territoriale dell'area forense si sovrappose quella della sede episcopale presso l'attuale Basilica di San Clemente (Fig. 2:3). Nel corso dell'età medievale si assisterà al progressivo recupero dell'intera dimensione topografica della città antica, quindi anche della funzionalità del comparto centro settentrionale, rimarcata dal toponimo 'Castello' con cui si cominciò a denominare il punto più alto in quota dell'intera area urbana. Il progressivo sviluppo urbano della tarda età medievale e prima età moderna, conferirà a

CRISTIANO MENGARELLI



Fig. 1: Stralcio del Foglio 150 'Roma' della Carta d'Italia (Istituto Geografico Militare).

Velletri l'aspetto di una cittadina definita nel suo circuito murario, scandita da una sequenza di spazi comuni legati alle piazze formatesi sia in contiguità storica con la vecchia articolazione romana ed alto medievale, sia in ragione delle nuove realtà urbanistiche nel frattempo definite anche in rapporto con la topografia religiosa. L'antica e medievale dimensione del suo tessuto urbano nel peculiare rapporto aperto tra città e territorio verrà parzialmente soppiantata da un progressivo accentramento urbano, articolato nei suoi poli principali: il potere ecclesiastico a sud in continuità con la tradizione topografica tardo antica ed alto medievale, mentre quello civile si consoliderà nel tratto centro settentrionale come risultato finale del processo di separazione dei poteri su base topografica, già avviatosi nel corso del pieno medioevo.

1. Un monumento ancora poco conosciuto di Velitrae: l'anfiteatro

L'anfiteatro di *Velitrae* si conosce grazie alla nota epigrafe [CIL X, 253 nr. 6565] in cui *Lollius Cyrius, principales curiae di Velitrae*, dichiarava di aver finanziato nuovi restauri per questo edificio alla metà del IV secolo d.C. (aa. 364-375), così come avevano fatto i suoi antenati da almeno tre generazioni prima di lui [Fora 1996, 89]. Dei resti monumentali dell'anfiteatro si possiedono però, fino ad ora, solo pochi ed incerti dati di carattere topografico [Lilli 2008, 583-584].

Il documento epigrafico sopra citato fu rinvenuto intorno alla metà del XVI secolo in area urbana nella zona sud ovest della città, presso la 'torre Foschi' (Figg. 2:1; 6:1), come ricordava già A. Landi nel 1565 [Landi 1985, 11-12; Theuli 1644, 82-83] che ne raccolse la testimonianza diretta. La lastra venne successivamente spostata verso l'area del palazzo dei Priori [Borgia 1723, 103] in occasione della lunga fase progettuale ed attuativa per la costruzione del nuovo palazzo comunale, completato nel corso del XVII secolo a partire dai progetti del Vignola prima e del Della Porta poi [Zani 2014, 71-85]. Alla fase iniziale della seconda metà del XVI secolo partecipò lo stesso Ascanio Landi, in qualità di 'soprintendente' ai lavori. Ciò favorì nel corso dei secoli la convinzione, sulla scorta di una

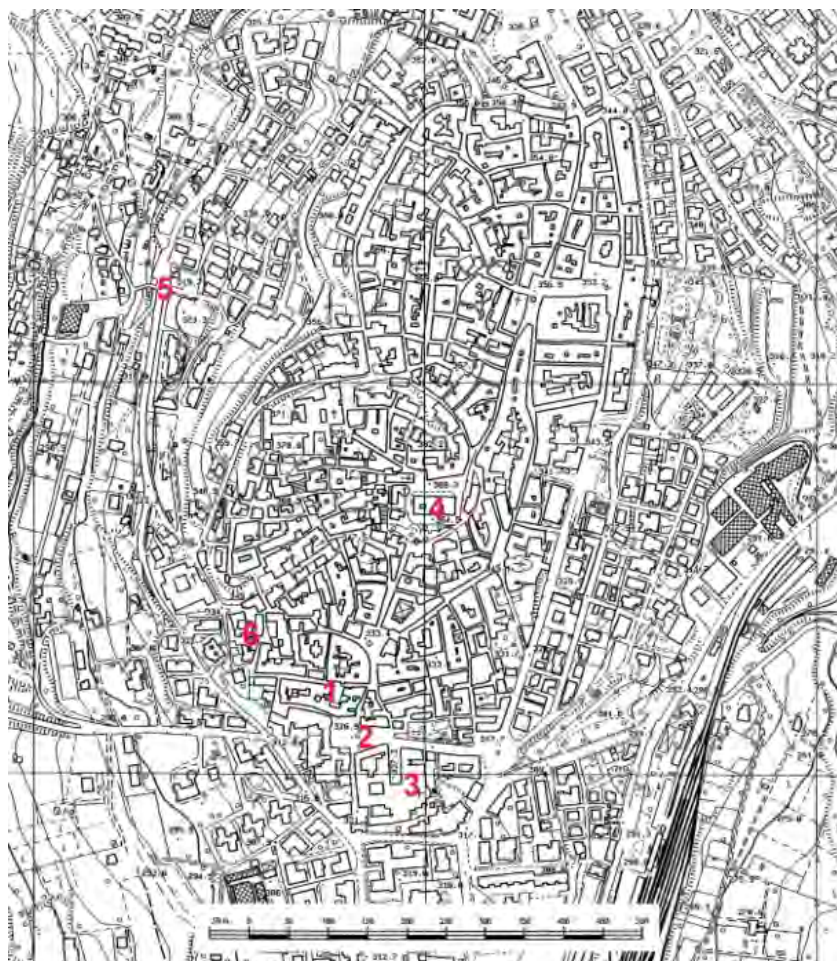


Fig. 2: Stralcio della Carta tecnica comunale di Velletri (RM), foglio 6, orientata a nord.

notizia a cui diede credito Luigi Cardinali a partire da un passaggio di un manoscritto di Domenico Colonnese [Cardinali 1834, 167], che il contesto di rinvenimento originario dell'epigrafe fosse lo stesso palazzo dei Priori [Bauco 1841, 398]. A conferma dell'attendibilità della notizia fornita dal Landi, assume invece una valenza particolare la testimonianza di G. R. Volpi, che parlando del ritrovamento dell'epigrafe ricordava di aver visto grandi blocchi da costruzione proprio nei pressi della suddetta 'torre Foschi' [Volpi 1727, 51].

Su queste basi Oreste Nardini, nell'ambito del suo lavoro come 'Ispettore onorario ai monumenti e scavi di Velletri', cominciò nel secolo scorso a ragionare dell'eventuale riscontro sul posto dei resti dello stesso anfiteatro di cui parlava il testo epigrafico, da lui riconosciuti in alcuni ambienti ipogei interpretati come parte del sistema di *vomitoria* dell'anfiteatro [Nardini 1930, 32-35]. I suoi risultati e le ipotesi proposte rimangono ancora come un'importante base di partenza, sebbene ripetuti [Lilli 2008] o rifiutati acriticamente [Germani-Manetta 2013, 42-50]. Infine, lo studio di quanto rinvenuto nei recenti scavi di Piazza caduti sul lavoro hanno permesso di inquadrare meglio la topografia di quest'area in parte corrispondente all'antico Foro [Mengarelli, c.s.] e confinante con quella proposta dal Nardini per la posizione dell'anfiteatro.

CRISTIANO MENGARELLI

2. Le vedute storiche di Velletri. La visuale dell'artista

A partire dall'ultimo quarto del XVI secolo compare la prima attestazione di una veduta di Velletri, ad opera di J. Hoefnagel (Fig. 3); la matrice di questa incisione risale al 1577 ed è conservata nella collezione dell'Albertina di Vienna [Palombi-Savo-Vinciotti 2004, 189]; quindi la stampa risalirebbe già all'anno 1578 [Colletta 1984, 83-84] per la seconda edizione del *Civitates orbis terrarum* [Braun 1581, 53].

La composizione di questa veduta dovette maturarsi dalla visuale scelta dall'autore, corrispondente a quanto si può ancora oggi apprezzare osservando Velletri dal margine sud occidentale del Monte Artemisio, dal Maschio dell'Artemisio o dal comprensorio della Fajola; cioè le alture che sovrastano il valico di superamento della catena tuscolano-artemisiana in questo comparto (Fig. 1:1), attraversato dalla via che in epoca moderna era chiamata 'strada romana antica'¹, cioè il tratto terminale verso Velletri della recente via dei Laghi. Questo percorso di tradizione arcaica, tornò ad essere preminente per l'attraversamento dei Colli Albani nel margine meridionale già dal tardo alto medioevo (sec. XI) [Coste 1996, 489-501]; e fino al secolo scorso rimase il collegamento privilegiato per chi attraversava i Colli Albani sull'asse Roma-Napoli, anche a seguito degli interventi di restauro e manutenzione apportati ad esso in piena età moderna [luozzo 2001]. Scendendo dalle falde del monte la strada entrava in Velletri da porta Romana a nord per uscirne a sud da porta Napoletana, ed innestarsi, nel suburbio orientale di Velletri, con un troncone viario che mantiene ancora oggi il significativo nome di via Vecchia per Napoli [Zani 2011, 399-400].



Fig. 3: Veduta di Velletri, incisione di J. Hoefnagel (Braun 1581).

Il consolidamento di questo tracciato per il superamento dei Colli Albani si ebbe fin dalla prima età moderna, quando i Castelli romani tornarono ad essere una destinazione privilegiata come luogo di svago e villeggiatura, quindi anche di interesse storico-paesaggistico [Piccioni 1993, 11-20], soprattutto per i viaggiatori che si dirigevano appunto verso Napoli [Nocca 2002, 17-18]. Infatti, dal valico o dalla cima del monte si poteva

apprezzare, in un solo colpo d'occhio, una visuale d'incomparabile maestosità, che certamente ha contribuito ad affermare il soggetto della veduta in questione; in cui la massa della città di Velletri si stagliava in primo piano contro lo sfondo dell'intera catena dei monti Lepini da una parte e la costa tirrenica meridionale, con il Circeo e le isole pontine, dall'altra (Fig. 3).

Il successo nei secoli di questa visuale per la veduta di Velletri, indica che la sua scelta in origine fu ricercata, come avveniva solitamente [Colletta 2010, 111-113], per rappresentare in una sola istantanea la posizione storico geografica di una città ricca di tradizioni come *Velitrae*, scenograficamente immersa sullo sfondo dell'imponente panorama del tratto meridionale del *Latium* peri costiero, ancora impregnato in quei secoli della sua dimensione arcaica.

La visuale dal margine sud occidentale della catena tuscolano-artemisia è indicata nell'incisione dell'Hoefnagel dalla posizione delle due figure in basso a destra, poste a dichiarare il punto di vista scelto dall'incisore [Colletta 1984, 84], e confermata da Giacomo Lauro in una riproduzione successiva di questo soggetto nel 1631, dove l'autore riportò l'indicazione *Veduta dalla Fajola*, intendendo con questo termine l'intero versante sud occidentale del Monte Artemisio [Lauro 1642].

La percezione della piena frontalità della visuale venne poi concretamente rappresentata attraverso un processo di raddrizzamento della posizione di Velletri rispetto ai soggetti rimasti sullo sfondo, come fece anche G. B. Contini nel 1659 per la redazione del Catasto alessandrino². Nelle vedute che si affermarono quindi dall'ultimo quarto del XVI secolo la posizione della cittadina laziale risulterà sempre frontale, orientata sull'asse nord sud con la parte settentrionale posta sempre a sinistra.

3. Il contenuto delle vedute

Nella veduta di Velletri, a partire da quella dell'Hoefnagel ricordata in precedenza, ed in modo indiretto nelle successive riproduzioni di F. Valesio (1579) e P. Bertelli (1599) (Fig.5) [Mammucari 1980, 14-25], si nota la presenza di una struttura muraria di forma semicircolare ridotta allo stato di rudere nella zona meridionale della città (Figg. 3; 4:1); cioè nella porzione urbana interna alle mura tardo medievali, dove la tradizione storiografica, in maniera del tutto indipendente da queste vedute, ha da sempre riconosciuto la posizione dell'anfiteatro (Fig. 2:1).

La certezza che l'elemento semicircolare sia una muratura la si ricava confrontando il tratto distintivo usato dall'Hoefnagel per caratterizzarla, del tutto simile a quello impiegato per le mura urbane: cioè una serie di linee verticali scandite a distanze regolari, utilizzato anche per altre tipologie murarie, dalle basse recinzioni agricole fino a tutti gli alzati delle strutture integre (Fig. 3). Questo tratto caratteristico si ritrova impiegato per le murature anche nelle altre opere realizzate dall'artista fiammingo per il gruppo d'incisioni pubblicate nei volumi del *Civitates Orbis terrarum*.

La posizione di questa muratura nel quadro urbano attuale si può calibrare in rapporto a due edifici rappresentati vicino ad essa. Il primo edificio è stato correttamente riconosciuto nella chiesa medievale di San Giovanni *de plagis* [Mammucari 1980, 15-17] (Figg. 2:5; 4:2; 6:2), oggi ridotta allo stato di rudere. Il secondo edificio, che si trova alla destra del precedente, deve corrispondere alla chiesa di Sant'Antonio abate, tutt'ora esistente subito a ridosso della linea di passaggio delle mura tardo medievali (Figg. 2:6; 4:3; 6:3). Nella costruzione di quest'ultimo complesso ecclesiastico, nel corso almeno del pieno XIII-XIV

CRISTIANO MENGARELLI

secolo, vennero reimpiegati diversi materiali di recupero di epoca romana, tra cui epigrafi ed una serie di frammenti di architrave [Lilli 2008, 583; Manetta 2010]. Rispetto alla rappresentazione dell'Hoefnagel, questa piccola chiesa venne progressivamente omessa nelle vedute ad esso successive, mentre il complesso di San Giovanni rimase un importante punto di riferimento per tutte le vedute di Velletri, dato che vi comparirà sempre anche nelle versioni derivate dal Valesio e dal Bertelli (Fig. 5).

L'incisione dell'Hoefnagel, oltre al suo indubbio valore artistico, denota una migliore attenzione al realismo paesaggistico; un tratto tipico di questo autore [Colletta 1984, 82-86; Besse 2008, 47-49], che induce quindi a porre maggiore attenzione a quegli elementi rappresentati dall'artista che si vogliono in questa sede attribuire ai resti dell'anfiteatro.

Le murature di cui si è accennato, difficilmente possono far riferimento ad un residuo della cerchia muraria di età arcaica, come noto deliberatamente abbattuta nel IV sec. a.C. in modo violento, o meno che mai ad una sua ricostruzione in età repubblicana. La muratura semicircolare che compare sulle vedute si trova comunque all'interno del circuito murario tardo medievale ma ai margini esterni del limite storico dell'abitato veliterno, in un'area tradizionalmente sfruttata a fini agricoli sia nella città antica che in quella medievale.

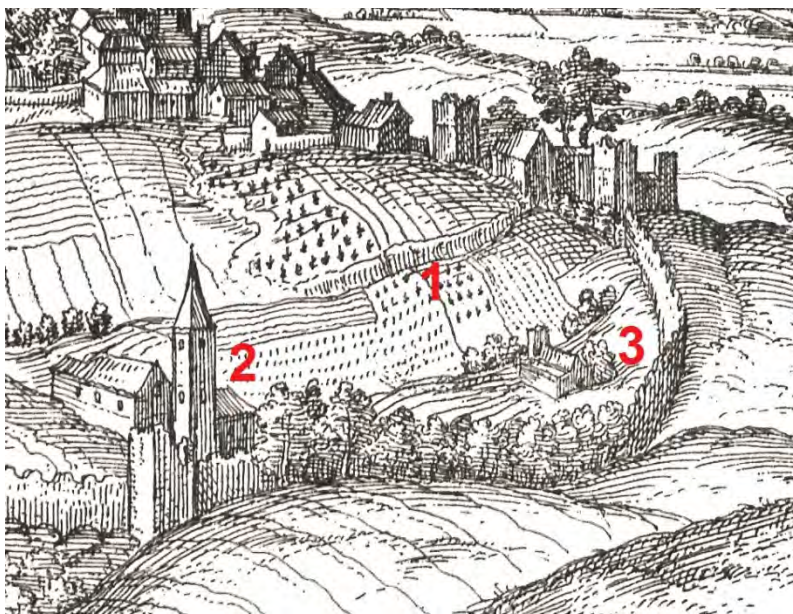


Fig. 4: Particolare della stampa indicata alla fig. 3.

La muratura in questione venne resa graficamente come una struttura ridotta allo stato di 'rudere', riconoscibile chiaramente dallo sviluppo irregolare della sua cresta; l'incisore dovette quindi rendere in modo realistico lo stato effettivo di un imponente recinto murario che lentamente nei secoli si stava dissolvendo, non solo per i continui apporti degli agenti atmosferici o dei depositi, ma forse anche per la progressiva asportazione dei materiali da costruzione da poter riutilizzare.

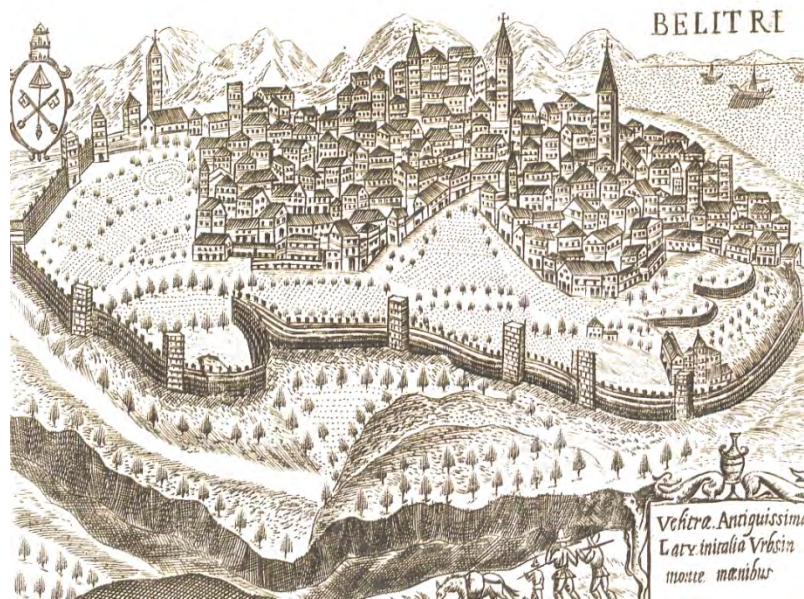


Fig. 5: Veduta di Velletri, incisione a stampa di P. Bertelli (Bertelli 1619, 195).

Nelle riproduzioni della veduta rielaborate subito dopo dal Valesio prima e soprattutto dal Bertelli poi (Fig. 5), la struttura venne trasformata in un doppio semicerchio, decontestualizzato dalla sua matrice originaria.

Dal modello dell'Hoefnagel, sono poi derivate direttamente le vedute del Mëisnner (1627), del Blaeu (1663) e soprattutto quella del Salmon [Mammucari 1980, 38-39], in cui la definizione dell'elemento semicircolare come una muratura divenne ancora più esplicito.

Con quest'ultimo autore siamo già alla metà del XVIII secolo, e non ci si può più fidare sul fatto che quelle strutture fossero ancora visibili, semmai vennero riprodotte fedelmente dall'esemplare di riferimento e ridefinite arbitrariamente, magari sulla scorta della coeva testimonianza del Volpi citata in precedenza.

La veduta rielaborata invece dal Valesio già nel 1579 venne anch'essa poi usata come modello per diverse riproduzioni negli anni successivi, da quella di P. Bertelli del 1599 poi pubblicata dal figlio Francesco [Bertelli 1619, 194-196] fino alla stampa del Savonarola del 1713 [Mammucari 1980, 38]. In questo secondo filone appare significativa la stampa di G. Lauro del 1631, già citata in precedenza, dove l'autore mantenne l'impostazione della veduta derivata dal Valesio, e rivista dal Bertelli, omettendo però il doppio semicerchio di cui si è parlato. Evidentemente al Lauro parve inutile rappresentare nella veduta quei due elementi che rimanevano dei segni grafici quasi superflui. L'autore in parola in quello stesso anno realizzò una pianta di Velletri, poi ripresa qualche decennio dopo per intero dal Blaeu e rivista dal Mortier [Mortier 1704] (Fig. 6), dove infatti manca un riferimento alla muratura semicircolare. Diversamente, Giacomo Lauro aggiunse in prossimità dello spigolo sud ovest di Velletri un tratto di città di forma quasi circolare (Fig. 6:4), in realtà mai esistita, come conferma la cartografia urbana di età moderna, quale ad esempio la mappa del Catasto gregoriano³; al posto dello spiazzo circolare corre tutt'ora la linea delle mura tardo medievali.

CRISTIANO MENGARELLI



Fig. 6: Pianta di Velletri di P. Mortier (Mortier 1704) derivata da G. Lauro (Lauro 1642).

Il tracciato della città definito dal Lauro in quel punto, e riprodotto esattamente nella pianta del Blaeu e del Mortier (Fig. 6:4), dovette rappresentare il tentativo di fissare su pianta la tradizione della presenza dell'anfiteatro in quel tratto di città, che ormai egli poteva 'comprendere' solo dalle vedute realizzate nei decenni precedenti, senza più un riscontro effettivo sul posto.

Conclusioni

A partire dall'osservazione delle prime vedute di Velletri realizzate dal XVI secolo si è evidenziata, nella zona sud ovest dell'abitato, la presenza di un elemento identificabile come un ampio muro con andamento semicircolare che venne rappresentato in un'area corrispondente al sito dove fu rinvenuta l'epigrafe che attesta l'esistenza di un anfiteatro di età imperiale a Velletri. Le poche attestazioni materiali su una possibile pertinenza dello stesso monumento antico in quel contesto, costituiscono una labile ma significativa prova a conferma di una lunga tradizione consolidatasi nei secoli, non solo a livello locale [Tosi 2003, 100-101].

La prima apparizione, del tutto casuale, di quelle strutture murarie nelle vedute tardo cinquecentesche, coinciderà con un periodo storico in cui, a cavallo tra la fine del XVI secolo ed i primi decenni del XVII, vi fu un notevole processo di crescita demografica [Parmeggiani 2004, 592-599] ed urbanistica [Zani 2008] della città; che si accompagnerà anche alla ridefinizione del quadro materiale del sistema di occupazione sociale e la contestuale progressiva cancellazione delle memorie materiali dell'antico. In quegli anni a Velletri il definitivo addensamento fisico del potere politico civile nel nuovo palazzo comunale si tradurrà anche nella significativa tendenza ad accaparrarsi le memorie dell'antico, come si è visto per l'epigrafe di *Lollius Cyrius*, per la quale si cercò infatti di legarne arbitrariamente le sorti alla rinnovata sede politica.

La coincidenza di date tra il ritrovamento dell'epigrafe e la realizzazione delle prime stampe in oggetto appare stringente, al punto da far supporre che anche allora non si diede conto della presenza di quegli elementi murari riportati nelle incisioni, che rimasti

inizialmente ai margini topografici del processo di nuova urbanizzazione della città, ne vennero presto inglobati e definitivamente cancellati. La comparsa di quei resti, qualsiasi cosa essi siano stati, nelle prime vedute di Velletri non dovrebbero comunque essere letti come una suggestione 'antichistica' apportata arbitrariamente dall'Hoefnagel. Al contrario, appare probabile che il ritrovamento dell'epigrafe, di pochi anni precedente la realizzazione dell'incisione, abbia contribuito a consolidare l'opinione di riconoscere in quell'area la presenza di un antico edificio per spettacoli. Ma la progressiva scomparsa dei resti dell'anfiteatro agli inizi del XVII secolo ed il contestuale spostamento dell'epigrafe, dovettero portare a confondere la presenza in quell'area dell'anfiteatro, che divenne progressivamente un generico edificio per spettacoli, con il cinquecentesco Teatro della Passione, posto al margine ovest di Piazza caduti sul lavoro (Fig. 6:5), al punto da creare dal nulla un ipotetico teatro romano, in realtà, molto probabilmente, mai esistito [Nocca 1989, Mengarelli, c.s.].

Tutto ciò andrebbe comunque a confermare che la posizione di quei ruderi nella veduta incisa dall'Hoefnagel sia frutto di una visione diretta degli stessi, anche se presente casualmente nella visuale scelta dall'autore; sia nell'ottica di una realizzazione della veduta esclusivamente dal punto di vista delle falde del Monte Artemisio-Fajola, sia nell'eventualità che l'incisore stesso abbia poi apportato dei dettagli alla veduta dopo una visione diretta sul posto.

Bibliografia

- BAUCO, T. (1841). *Compendio della storia veliterna*. vol. I. Roma: Editore Luigi Cappellacci.
- BERTELLI, F. (1619). *Theatro delle città d'Italia con nova aggiunta*. Patavium: appresso Francesco Bertelli.
- BESSE, J. M. (2008). *Vedere la terra*. Milano: Bruno Mondadori.
- BORGIA, A. (1723). *Istoria della chiesa e città di Velletri descritta in quattro libri*. Nocera: Antonio Mariotti.
- BRAUN, G. (1581). *Civitates orbis terrarum*. Coloniae Agrippinae: Bertramum Boehholtz.
- CARDINALI, L. (1834). *Lettere. Intorno una lapide anfiteatrale veliterna*. In «Atti della Società letteraria volsca veliterna», s.n., pp. 155-178.
- CIL, X. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. X, I. Berolini: Georgium Reimerum, 1883.
- COLLETTA, T. (1984). *Il «Theatrum Urbium» e l'opera di Joris Hoefnagel nel mezzogiorno d'Italia (1577-1580)*. In «Archivio Storico per le Province Napoletane», CII, Napoli: Società napoletana di storia patria, pp. 45-102.
- COLLETTA, T. (2010). *Le "innovazioni" dell'iconografia urbana del Cinquecento europeo nella scelta dei punti di vista*. In SORAGNI U., COLLETTA, T. (a cura di), *I punti di vista e le vedute di città. Secoli XIII-XVI*, Roma: Kappa, pp. 111-138.
- COSTE, J. (1996). *Scritti di topografia medievale. Problemi di metodo e ricerche sul Lazio*, a cura di CARBONETTI, C., CAROCCI, S.; PASSIGLI, S., VENDITTELLI M. Roma: Istituto storico italiano per il medioevo (Nuovi studi storici, 30).
- FORA, M. (1996). *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano. IV. Regio Italiae I: Latium (Vetera 11)*. Roma: Quasar.
- GERMANI, M., MANETTA, C. (2013). *Questioni di topografia veliterna. Edifici per spettacolo: riesame e nuove acquisizioni*. In MANETTA, C. (a cura di), *L'archeologia dei Colli Albani fra tradizione e nuove prospettive di ricerca*. Albano: Museo civico Albano laziale, pp. 37-50.
- IUOZZO, C. (2001). *Lavori pubblici nello Stato Pontificio d'antico regime. Il restauro della «strada che fa il Procaccio di Napoli» per l'anno santo 1700*. In FOSI, I., PASQUA RECCHIA, A. (a cura di), *Strade paesaggio territorio e missioni negli anni santi fra medioevo e età moderna*. Roma: Cangemi, pp. 53-103.
- LANDI, A. (ed. 1985). *Compendio delle cose della città di Velletri*. Introduzione e note di M. T. BONADONNA RUSSO. Velletri: Città di Velletri (Quaderni della Biblioteca comunale, 4).
- LAURO, G. (1642). *Heroico splendore delle città del mondo*, Roma: s.e.
- LILLI, M. (2008). *Velletri. Carta archeologica. Velletri-Le Castella*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- MAMMUCARI, R. (1980). *Velletri nelle sue stampe. Acquarelli ed affreschi*. Velletri: Vela.

CRISTIANO MENGARELLI

- MANETTA, C. (2010). *Decorazione architettonica di reimpiego presso la chiesa di S. Antonio abate a Velletri*. In ANTOLINI, S., ARNALDI, A., LANZILLOTTA E. (a cura di), *Giornata di studi per Lidio Gasperini*, Roma 5 giugno 2008. Roma: Thored, pp. 281-324.
- MENGARELLI, C. (c.s.). *Velitrae. Una proposta di lettura dell'area forense*. In *FORUM. Strutture, funzioni e sviluppo degli impianti forensi in Italia (IV sec. a.C. - I sec. d.C.)*. Atti del Convegno, Roma 9-10 Dicembre 2013, c.s.
- MORTIER, P. (1704). *Velletri. Située dans la Campagne de Rome. Nouveau theatre d'Italie ou description exacte de ses villes, palais, églises*. Amsterdam: P. Mortier.
- NARDINI, O. (1930). *Avanzi dell'antica grandezza romana esistenti in Velletri e suo territorio. L'anfiteatro veliterno*. In «Bollettino dell'Associazione veliterna di Archeologia, Storia ed Arte», V, pp. 29-36.
- NOCCA, M. (1989). *Sacra rappresentazione e teatro classico a Velletri nel Rinascimento*. In «Teatro e storia», a. IV, n. 1, pp. 147-190.
- NOCCA, M. (2002). *“Da qui Roma non si vede”: la città e la sua rappresentazione nei secoli*. In NOCCA, M., PALOMBI, A., RUSSO, M. G., SAMBUCCI S. (a cura di), *Velletri. Guida alla città*. Roma: Palombi, pp. 16-20.
- PALOMBI, A., SAVO, U., VINCIOTTI, F. (2004). *Velitrae antiquissima latii urbs*. In ANGLE, M., GERMANO A. (a cura di), *Museo e Territorio*. Atti della III giornata di studi, Velletri 7-8 marzo 2003. Roma: «L'Erma» di Bretschneider, pp. 187-194.
- PARMEGGIANI, A. (2004). *La géographie socioprofessionnelle de Velletri (XVIIe-début XXe siècles)*, In SONNINO E., (a cura di), «*Living in the city (14th-20th century) / Vivre en ville (XIV-XX siècles)*». Roma: Università La Sapienza, pp. 591-616.
- PICCIONI, I. (1993). *I Castelli romani. Identità e rapporto con Roma dal 1870 a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- THEULI, B. (1644). *Theatro storico di Velletri insigne città e capo dei Volsci*. rist. anastatica Bologna: Forni (ed. orig. Velletri: Alfonso dell'Isola).
- TOSI, G. (2003). *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. Roma: Quasar.
- VOLPI, G. R. (1727). *Vetus Latium profanum*. T. IV, Patavii: Josephus Cominus.
- ZANI, S. (2008). *Acque e fontane nel primo seicento a Velletri. Ornato e pubblica utilità*. In «Roma moderna e contemporanea», XVI, 2, pp. 307-321.
- ZANI, S. (2011). *Gli interventi di Jacopo Barozzi da Vignola a Velletri*, In AFFANNI, A. M., PORTOGHESI, P. (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Roma: Gangemi, pp. 397-431.
- ZANI, S. (2014). *Vignola, Della Porta, Maderno: trasformazioni urbane di Velletri tra XVI e XVII secolo*. Roma: Gangemi.

Note

¹ Roma, Archivio di Stato, *Presidenza generale del censo*. Catasto gregoriano. Provincia di Frosinone, mappa 276, Fajola.

² Roma, Archivio di Stato, *Presidenza generale del censo*. Catasto alessandrino. Mappa: Sviluppo della strada fuori Porta S. Giovanni verso Marino, Velletri, Sermoneta sino alle Case Nove. Segnatura 429/23.

³ Roma, Archivio di Stato, *Presidenza generale del censo*. Catasto gregoriano. Provincia di Frosinone. Mappa 265, Velletri, centro urbano.

Il tema dell'antico nell'opera di Alessandro Baratta e la ritrovata Cavalcata del 1632
The theme of the ancient in the work of Alessandro Baratta, and the discovery
of the Cavalcata of 1632

PAOLA CARLA VERDE

Università della Svizzera Italiana

Abstract

*The theme of the ancient in the work of the multifaceted Alessandro Baratta “intagliatore di stampe di rame” (Scigliano, Calabro ca. 1583 - Naples 1637?), author of the most important topographic view of Naples in the 17th century: *Fidelissimae Urbis Neapolitanae*, the 1627-29, constitutes a not insignificant aspect of its overall production. The life and career of Baratta still presents many issues requiring investigation, as the current study intends to evidence. The fact of his apprenticeship in Rome with the Flemish engraver Johannes Eillarts has emerged, as well as his association with the architect Giulio Cesare Fontana. Research has also brought to light some library holdings of incisions, until now ignored, and the discovery of the only extant copy of “La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell’uscita della Serenissima infante Maria d’Austria Regina d’Ungaria c’vi entrò a 8 d’agosto del Medesimo anno del 1632.”*

Certainly the experience gained in the City of Rome and the charm of the ancient monuments stimulated Baratta to insert architectural orders in the title pages of the books he illustrated, designed to instil in the reader a sense of political, ecclesiastical and literary “auctoritas”. Also, the magnificent spectacle of the royal cavalcade of 1632 expresses the influence of the Classical on Baratta, recalling as it does the triumphs of the Roman Empire.

Parole chiave

Alessandro Baratta, veduta topografica, Napoli, XVII secolo, incisione
 Alessandro Baratta, Topographic view, Naples, 17th century, Engraving

Introduzione

Il tema dell'antico nell'opera del poliedrico Alessandro Baratta *intagliatore di stampe di rame* (Scigliano Calabro 1583 circa – Napoli 1637 ?), autore della più importante veduta topografica della Napoli seicentesca: *Fidelissimae urbis neapolitanae...* (1627-29), costituisce un aspetto non trascurabile nell'ambito della sua produzione complessiva [De Seta 1969; Pane 1970, 118-159; Pane 1973, 45-70; de Seta 1986, 1-13; Pane 1986, 29-39; Verde 2006, 58-63; Bellucci, Valerio 2007, passim; Dettori 2015].

In realtà dell'attività di Baratta restavano molti aspetti da approfondire, che ho cercato di contribuire a mettere in luce. Sono emersi infatti il suo periodo di apprendistato a Roma presso l'incisore fiammingo Johannes Eillarts, il suo sodalizio con l'architetto Giulio Cesare Fontana, alcune incisioni librarie fin ora ignorate e il ritrovamento dell'unico esemplare pervenutoci de *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nel l’uscita della Serenissima infante Maria d’Austria Regina d’Ungaria c’vi entrò a 8 d’agosto del Medesimo anno del 1632*¹.

PAOLA CARLA VERDE

Sicuramente l'esperienza maturata nell'Urbe e il fascino dei monumenti antichi stimolarono Baratta ad adottare gli ordini architettonici nei frontespizi dei volumi da lui illustrati, atti a trasfondere nel lettore il senso dell'*auctoritas* politica, ecclesiastica o letteraria. Anche la fastosa rappresentazione della cavalcata reale del 1632 esprime l'influenza che la classicità esercitò su Baratta in quanto richiama i trionfi dell'epoca imperiale romana.

1. L'apprendistato a Roma

Alessandro Baratta calabrese di nascita visse a Roma durante gli anni di apprendistato come ho avuto modo di documentare [Verde 2006, 62] dove presumibilmente risiedeva già dal 1606, anno in cui risale la stampa *Fabius Columna neapolitanus genere* [Omodeo 1981, 44] (fig. 1), ossia il ritratto di Fabio Colonna, naturalista napoletano e membro dell'Accademia dei Lincei [Ottaviani XXXIV, 1997, 31-70]. La tavola fa da antiporta alla prima edizione del suo trattato di botanica *Minus cognitarum stirpium.... Εκφρασις*, stampato a Roma nel 1606 presso l'editore Guglielmo Facciotti [Colonna 1606].

Dal 1612 Baratta figura tra i *lavoranti* della bottega di Francesco Della Nona, costruttore di cembali di origine francese² [Verde 2006, 62], dove sicuramente era addetto alla decorazione delle casse lignee dei cembali mediante fregi e illustrazioni di paesaggi



Fig. 1: Alessandro Baratta (dis. e inc.), *Fabius Colu-mna Neapolitanus genere Roman. Ann. Aetat. XXXVIII*, 1606, stampa, 155 x 105 mm, Biblioteca Nazionale di Napoli, SQ.XXII.D.9.

naturali e urbani come si usava all'epoca. Nella medesima bottega lavorava anche il celebre disegnatore e incisore Johannes Eillarts *fiamengo*, il quale svolgeva la sua attività eseguendo importanti commissioni di disegni e di incisioni per l'illustrazione di libri e anche per eseguire ritratti di personaggi illustri nonché disegni di fabbriche architettoniche [Bertolotti 1880, 304; Verde 2007, 38]. Eillarts, all'epoca quarantaduenne, sicuramente contribuì quindi alla formazione del giovane Baratta. Questi ebbe occasione di venire a contatto con il fecondo ambiente calcografico dell'Urbe, all'epoca importante centro di editoria e l'unico in grado di competere con il primato esercitato da Venezia. In tale contesto una delle personalità di particolare spicco era Antonio Tempesta pittore e autore di numerosissime incisioni tra le quali la grande veduta prospettica di Roma, *Recens prout hodie iacet almae urbis romae cum omnibus viis aedificiisque prospectus acuratissime delineatus* del 1593, ristampata in una seconda edizione proprio nel 1606 [Jatta 2001, 156-157] e le celebri cavalcate per il possesso papale in Laterano, *Ordine della cavalcata del Sommo Pontefice quando piglia il possesso a Santo Giovanni Laterano*.

2. Le incisioni librarie

La prima rilevante commissione per Baratta [de Seta 1980, 46-60; de Seta 1986, 1-13] fu l'esecuzione dell'apparato iconografico del *Panegyricus Illustrissimum et Excellentissimum Domino Petro Fernandez à Castro Lemensium et Andradae Comiti...*, edito nel 1616 a Napoli presso la tipografia degli eredi di Tarquinio Longo [Barrionuevo 1616], che il marchese di Cusano, García de Barrionuevo y Peralta [Barrionuevo 1646; Alvarez Baena 1790, Il vol., 287-288], dedicò al viceré di Napoli Pedro Fernández Ruiz de Castro VII conte di Lemos. Il panegirico, scritto in latino, lingua di elezione per le opere erudite, era destinato a un pubblico particolarmente colto e costituiva un vero e proprio oggetto di lusso [Sánchez García 2006, 297-313].

Il frontespizio vuole rendere dotto il lettore che si tratta di un panegirico alla maniera di quelli dedicati dagli autori latini agli imperatori. L'utilizzo dell'ordine architettonico doveva esaltare l'*auctoritas* del viceré, le cui imprese politiche a Napoli sono paragonate a quelle degli imperatori romani narrate dagli autori classici. L'edicola architettonica di ordine composito con colonne binate e trabeazione asiatica, costituisce uno scenario aulico adeguato alla celebrazione delle virtù del viceré. L'utilizzo di elementi desunti dai monumenti antichi è sicuramente un'esplicita richiesta della committenza spagnola incline a sfruttare gli stilemi del mondo classico per suggerire prestigio e autorità. Le figure togate raffigurano l'una il console Gaio Plinio Cecilio Secondo, Plinio il Giovane, autore del panegirico dell'imperatore Traiano e l'altra il poeta Decimo Magno Ausonio autore di un'orazione dell'imperatore Flavio Graziano. Al centro della trabeazione campeggia l'emblema del casato del Lemos, affiancato negli ovali dai ritratti di Claudio Mamertino a sinistra, famoso per aver dedicato un panegirico all'imperatore Giuliano, e di Latino Pacato Drepanio a destra, noto per un'analogica opera elogiativa per l'imperatore Teodosio [Nixon, Saylor Rodgers 1994]. In calce i ritratti dei filosofi Callistene sulla sinistra e di Socrate sulla destra, che sembrano assistere alla *laudatio militum* raffigurata nel tondo (fig. 2).

Il richiamo all'antico è evidente anche nella pianta topografica intitolata *Campaniae Felicis Typus*, realizzata da un disegno del topografo romano Mario Cartaro [Valerio 1981, 39-46], dove già il titolo evoca suggestioni riferite al mondo classico. La stampa raffigura il territorio tra Castel Volturno e Lago Patria solcato dal nuovo canale artificiale *Lagno Nuovo* che convogliava e conduceva al mare le acque sia del fiume Clanio sia della rete di canali atti al prosciugamento degli acquitrini. Il risanamento idrico del territorio costiero a nord di Napoli aveva restituito l'antica fertilità a quella pianura che poteva nuovamente meritare l'antico toponimo di *Campania Felix*. L'opera di bonifica fu portata a termine durante il vicereame di Pedro Fernández Ruiz de Castro, dall'architetto maggiore del Regno Giulio Cesare Fontana che perfezionò il lavoro di bonifica progettato e intrapreso dal padre Domenico Fontana durante il vicereame del VI conte di Lemos, Fernando Ruiz de Castro [Verde 2007, 15-17]. Un ulteriore riferimento all'antico sono le due divinità fluviali ritratte da Baratta, che probabilmente alludono ai fiumi Clanio e Volturno, poste in calce all'elegantissimo cartiglio che descriveva l'opera di bonifica compiuta dal viceré. Al lato campeggia la firma: *Alesandro Baratta sculp[isit]* (fig. 3).

La maestria incisoria di Baratta riuscì a tradurre in stampe i disegni dell'architetto Giulio Cesare Fontana per illustrare il *Panegyricus*. Ci dovette essere sicuramente una stretta collaborazione tra incisore e architetto: mentre Baratta si interessava di figure e cartigli Fontana provvedeva agli elementi architettonici e ai disegni di piante e prospetti delle fabbriche.

PAOLA CARLA VERDE



Fig. 2: Alessandro Baratta (inc.), Giulio Cesare Fontana (dis.), frontespizio ...Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Domino Petro Fernandez à Castro Lemensium ..., 1616, stampa 183 x 257 mm, Napoli, BNN, Rari Branc.F.130.

Fig. 3: Alessandro Baratta (inc.), Mario Cartaro – Giulio Cesare Fontana (dis.), Campaniae Felicis Typus, 1616, stampa, 384 x 522 mm.

Sono dell'opinione che Giulio Cesare Fontana dovendo far realizzare le incisioni dei suoi disegni da inserire nel *Panegyricus* si sia rivolto alla medesima bottega romana di Eillarts (dove lavorava anche Baratta) alla quale dieci anni prima il padre Domenico Fontana si era rivolto per far realizzare incisioni e stampe del prospetto e delle piante del Palazzo Reale di Napoli³.

Risulta interessante confrontare l'incisione del frontespizio del *Panegyricus* con una successiva opera di Baratta, fino ad ora mai presa in considerazione, ossia il frontespizio di un trattato di musica scritto da Fabio Colonna, *La sambuca lincea, ovvero dell'istromento musico perfetto...*, pubblicato a Napoli nel 1618 presso l'editore Costantino Vitale [Colonna 1618], nel quale si illustrava l'invenzione di un particolare tipo di cembalo enarmonico [Barbieri 1987, 167-216; Barbieri 1991; Brauchli 1998, 129].

Baratta ripropone una composizione analoga a quella del *Panegyricus*, utilizzando l'ordine composito di colonne binate la cui trabeazione è sormontata da un timpano curvo spezzato con volute terminali e due figure allegoriche che raffigurano la musica poste su alti basamenti. Ovunque un tripudio di angeli tubicini, putti e ghirlande di fiori e frutti che sorreggono e incorniciano l'emblema di papa Paolo V Borghese cui è dedicato il volume. (fig. 4).

Nel raffronto tra le due opere si evidenzia che il disegno della seconda, pur ricalcando la precedente composizione, risulta meno raffinato. Inoltre l'ordine è delineato con minor attenzione, infatti l'architrave presenta un'inesattezza: la prima delle tre fasce sovrapposte è più alta delle altre. Propenderei ad attribuire l'invenzione del disegno per il frontespizio del *Panegyricus* a Giulio Cesare Fontana, mentre nel caso de *La Sambuca Lincea* a Baratta, che in questa ipotesi risulterebbe contemporaneamente disegnatore e incisore.



Fig. 4: Alessandro Baratta, *La sambuca lincea, ovvero dell'istromento musico perfetto...*, 1618, stampa, 130 x 185 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, B. Branc. 102.E.30.

Fig. 5: Alessandro Baratta, *Nacque questo glorioso padre Santo Francesco di Paola...*, 1627, stampa, 186 x 130 mm, Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XXXVI.C.11, f.

Baratta che sicuramente risiedeva a Napoli stabilmente almeno dal 1617 [de Seta 1986, 8] se non da prima, dirigeva una bottega tra le più operose in Largo di Castello nei pressi della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli [de Seta 1986, 8].

Le illustrazioni delle vite di santi e beati realizzate da Baratta, tra il 1619 e il 1627, presentano numerosi caratteri in comune quali gli elementi desunti dall'antico, riferiti non solo al mondo classico, ma anche al Rinascimento. Di notevolissima qualità grafica risultano tutte le tavole nelle quali paesaggio, architetture e vedute di città rappresentano di volta in volta le scene nelle quali sono ambientati gli episodi salienti della vita dei Santi, come nel caso del volume: *La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola* [Cosentino 1627; Bevilacqua 2007]. Tali riferimenti erano idonei alla costruzione di "immagini finalizzate a proporre all'imitazione e alla venerazione dei credenti figure esemplari di *milites christianii*" [Tozzi 2002, 12]. Baratta in definitiva con le sue illustrazioni contribuì a creare il mito del Santo [Carrió-Invernizzi 2007, 719-720]. L'impaginazione della stampa che fa da antiporta alla seconda edizione del 1627, edita a Napoli da Francesco Palmiero, seguendo uno schema oramai consolidato e riconoscibile, richiama una composizione architettonica analoga a quella dei frontespizi realizzati da Baratta in precedenza, ma in questo caso il ricorso all'antico contribuisce alla esaltazione dell'*auctoritas* di un Ministro di Dio (fig. 5).

La feconda attività della bottega di Baratta non subisce battute d'arresto: risale al 1631 il frontespizio per il tomo primo del volume *Disputationum in universam theologiam*

PAOLA CARLA VERDE



Fig. 6: Alessandro Baratta, *Disputationum in universam theologiam moralem...*, 1631, stampa, 267 x 185 mm, Napoli Società napoletana di Storia Patria, SL, XIII, D. 16

moralem... [Merolla 1631], pubblicato a Napoli presso l'editore Lazzaro Scoragio. L'autore del volume è Padre Francesco Merolla della Congregazione dell'Oratorio e l'elegante frontespizio ricalca quello del *Panegyricus*, entrambi da annoverare tra i migliori esempi delle incisioni librarie eseguite dal bulino di Baratta. Tuttavia l'estrema raffinatezza con la quale è delineato l'ordine corinzio dell'edicola, che contiene il titolo, è senza precedenti nell'opera del nostro, così come l'illustrazione delle figure allegoriche e di Santi che vi si sovrappongono [fig. 6].

3. "Per il ritrar dal vivo per quanto vale il mio Bolino, l'Entrata e l'Uscita della Regina d'Ungheria di questa Citta"

A seguito delle ricerche eseguite sull'opera di Alessandro Baratta ho potuto ritrovare l'unico esemplare rimasto della stampa originaria del 1632 de *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell'uscita della Serenissima infante Maria d'Austria Regina d'Ungheria c'vi entrò a 8 d'agosto del Medesimo anno* (fig. 7). La cavalcata celebrava la partenza da Napoli dell'infanta Maria Anna d'Austria, sorella di Filippo IV che, provenendo dalla Spagna,

era in viaggio per raggiungere il futuro sposo, il re di Ungheria Ferdinando III d'Asburgo. La futura Regina aveva soggiornato a Napoli tra l'8 agosto e il 18 dicembre 1630 ed era accompagnata dal duca d'Alba e dal cardinale di Siviglia [Fellecchia 1630; Fiorelli 2010-11, 57-71; Fiorelli 2013, 333-353].

La raffigurazione della *nobilissima cavalcata* viene dedicata alla principessa di Butera, Margherita d'Austria Branciforte Colonna, moglie di Federico Colonna e figlia di Giovanna d'Austria e Francesco Branciforte principe di Butera [Nicotra, 2013, 13] come risulta da un elegante cartiglio.

La data in esso contenuta è il 15 gennaio 1632 di due anni successiva all'evento, ritardo legato ai necessari tempi di esecuzione dell'opera. Nella stessa dedica l'autore non manca di mettere in evidenza che la fatica nel delineare la veduta topografica e la solenne cavalcata vengono "devute al suo gran merito" (di Margherita d'Austria Branciforte Colonna).

Il vero committente dell'opera è da ritenersi Federico Colonna, divenuto principe di Butera per merito del matrimonio con Margherita. Egli era stato in Spagna alla corte di Filippo IV,

al cui interessamento dovè le vantaggiosissime nozze con la pronipote di Carlo V [San Martino de Spucches 1924, vol. VI, 3; Benzoni 1982].

Lo scopo dell'opera, come esplicitato da Baratta nella dedica, era di rimarcare ed esaltare la parentela di sangue della principessa con la sorella di Filippo IV. Baratta, infatti, inserisce anche Federico Colonna tra i partecipanti al corteo reale ritraendolo al seguito della carrozza delle damigelle della Regina, tra le quali sicuramente la dama che guarda lo spettatore era proprio Margherita Branciforte. La principessa fu tra le poche nobildonne napoletane a far parte del seguito della Regina come descritto nelle cronache dell'epoca [Fiorelli 2013, 333-353] e confermato da Baratta nella dedica: "*mentre detta Regina nel tempo di cinque mesi che vi si trattenne, la levò subito dalla Torre sua habitatione per recreation di essa come del suo Sangue, et la fece con tanta dimostration d'Amore assister in detta Città dove comparve con quel decoro et splendore che è noto a tutti*".

Ancora una volta l'arte incisoria e le qualità di topografo di Baratta sono asservite a finalità celebrative nel quadro dell'esercizio del potere da parte di famiglie aristocratiche napoletane per acquisire meriti presso la corte spagnola. L'incisore coglie l'occasione per ossequiare anche il potentissimo duca d'Alba (già committente della *Fidelissimae urbis neapolitanae...*, del 1627-29), all'epoca Maggiordomo Maggiore di Filippo IV, il quale nel corteo precedeva la lettiga della Regina affiancato dal cardinale di Siviglia e dal viceré duca d'Alcalá.

In secondo piano viene raffigurata la veduta prospettica di Napoli da Posillipo al ponte della Maddalena, ma con una differente prospettiva rispetto alla grande veduta del 1627-1629: il punto di vista è più basso e cioè al livello della Lanterna del Molo, pertanto risultano delineate con precisione soltanto le zone di città in primo piano e alcuni monumenti dominanti l'abitato circostante. Il golfo è solcato dalle quaranta galere che scortavano la Regina, mentre sul Molo Grande è delineato il ponte, apparato effimero, realizzato per consentire l'imbarco della Regina in una cornice fastosa.

Della cavalcata "*con il delineamento della Città et contorno di essa*" del 1632 fino ad oggi se ne aveva solo un'approssimata conoscenza attraverso un'edizione del 1680, ovviamente non eseguita da Baratta (all'epoca già scomparso), notevolmente alterata rispetto a quella originaria e che oggi è conservata presso la Società Napoletana di Storia Patria, unitamente a una sua riproduzione fotografica risalente agli anni 1930-'40 custodita nella fototeca del Museo Nazionale di San Martino di Napoli [de Seta 1986, 7]. Di questa tarda edizione del 1680 ne riferisce per la prima volta de Seta [de Seta 1986, 6-7]. Quest'ultima rappresenta un'altra solenne cavalcata organizzata a Napoli nel 1680 per festeggiare le nozze di Carlo II di Spagna con Maria Luisa di Borbone: *Cavalcata che si fe' in questa Fidelissima Città di Napoli nelle Nozze Reali delle Cattoliche Maestà di Carlo Secondo Re delle Spagne e della Regina Maria Luisa di Borbone*⁴. I rami della prima edizione furono parzialmente abrasati per essere adattati alla successiva versione. Nel cartiglio in testa al primo foglio fu abrasa completamente la precedente dedica e sostituita con il nuovo titolo e con l'emblema di Carlo II al posto di quello di Ferdinando Colonna, principe di Butera e viene aggiunto a sinistra l'emblema di Maria Luisa di Borbone. Risultano abrase anche parte delle galere che componevano il corteo reale e il ponte effimero. I partecipanti alla cavalcata furono in parte sostituiti dai nuovi protagonisti, mentre la retrostante veduta di città restò del tutto invariata. L'ultimo foglio raffigurante la coda del precedente corteo fu ristampato senza modifiche e per tanto riporta ancora il titolo riferentesi alla cavalcata del 1632.

PAOLA CARLA VERDE

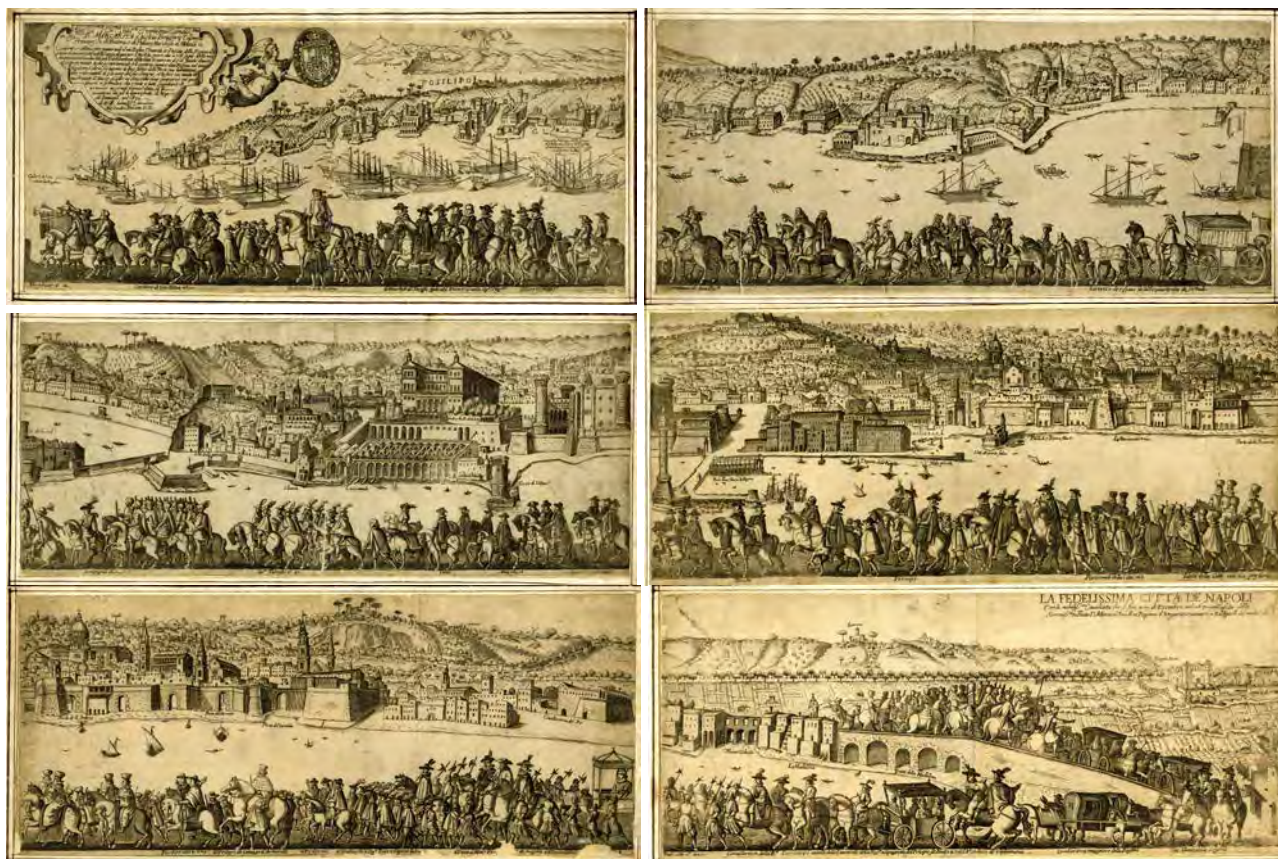


Fig. 7: Alessandro Baratta (dis. e inc.), *La fedelissima città di Napoli con la nobilissima cavalcata che si fece a 19 di Dicembre nel 1630 nell'uscita della Serenissima infante Maria d'Austria Regina d'Ungaria c'vi entrò a 8 d'agosto del Medesimo anno*, stampa, 19 x 2050 mm, London, British Museum.

Conclusioni

La 'ripresa diretta' attraverso incisioni di eventi spettacolari quali le solenni cavalcate [Tozzi 2002, 114] in occasione dell'ingresso in città di viceré e reali viene introdotta a Napoli proprio attraverso l'opera di Baratta; questi pur ispirandosi alle famose cavalcate ad opera della bottega romana di Antonio Tempesta, apporta un elemento di estrema originalità costituito dalla veduta prospettica della città quale allestimento scenico nella cui cornice si sviluppa il corteo trionfale. Lo scopo delle solenni cavalcate era di far rivivere gli antichi trionfi romani con la finalità di esaltare magnificenza e potere [Enciso 2007, 472].

Proprio in questo caso possiamo parlare di *maestà scenica*, infatti le deformazioni topografiche del ritratto di Napoli preoccupano poco Baratta: la veduta prospettica costituisce soltanto lo sfondo per la rappresentazione del solenne corteo.

Bibliografia

- ALVAREZ BAENA J. A. (1790). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico...*, Madrid: Cano 1790, vol. II, pp. 287-288.
- BARBIERI P. (1987). *La Sambuca Lincea di Fabio Colonna e il tricembalo di Scipione Stella. Con notizie sugli strumenti enarmonici del Domenichino*. In *La musica a Napoli durante il Seicento*. A cura di D'ALESSANDRO D. A., ZILINO A. In Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli (11-14 aprile 1585), Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, pp. 167-216.

- BARBIERI P. (1991) *Fabio Colonna. La Sambuca Lincea overo dell'istromento musico perfetto*, a cura di BARBIERI P. Lucca: LIM.
- BARRIONUEVO G. (1616). *Garciae Barrionuevo Hispani Marchionis Cusani, Domini Oppidi Fuentes, et Valdesaz, Equitis ordinis Sancti Jacobi, à Consilij Status Regni Neapolitani et Apuliae Daunia, ac Samnij citerioris Praesidis, Panegyricus Illustrissimo et Excellentissimo Don Petro Fernandez à Castro Lemensium et Andrae Comiti, Marchioni Sarriae, Comiti Villalvae, Commendatori Zarzae ordinis Alcatarae, Regi à cubiculo, Proregi Neapolitano, et supremi Italiae Consilij Praesidi Scriptus. Neapoli, Ex Tijpographia Tarquinij Longi, 1616*, Napoli: Ex Tipografia Tarquinio Longo.
- BARRIONUEVO G. (1646) García de Barrionuevo, *Memorial al Señor Felipe IV en defensa del Marques de Cusano Don Francisco su hijo*, Madrid.
- BELLUCCI E., VALERIO V. (2007). *Piante e vedute di Napoli dal 1600 al 1699. La città teatro*, Napoli: Electa Napoli, pp. 66-70.
- BENZONI G. (1982). *ad vocem* Colonna Federico. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27.
- BERTOLOTI A. (1880). *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*. Firenze: Forni.
- BEVILACQUA C. (2007). *La Vita e i Miracoli di San Francesco di Paola con le rime di don Orazio Nardino Cosentino e 64 incisioni di Alessandro Baratta*, Soveria Mannelli Catanzaro: Citta Calabria.
- BRAUCHLI B. (1998), *The Clavichord*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CARRIÓ-INVERNIZZI D. (2007). *Los embajadores de España en Roma y la fabricacion del mito de San Francisco de Paula (1662-1664)*. In *Roma y España*, vol. II, Madrid: Sociedad Estatal Para la Acción cultural exterior, pp. 717-728.
- COLONNA F. (1606). *Minus cognitarum stirpium aliquot, ac etiam rariorum nostro coelo orentium Εκφρασις. Qua non pacae ab Antiquoribus, Theophrasto, Dioscoride, Plinio, Galeno, alijsque memorata declamantur, Officinarum usui perquam utiles. Fabio Columna auctore item, De Aquatilibus, alijsq. animalibus quibusdam paucis libellus, eodem auctore. Omnia fideliter ad viuum delineata, Aereisq. Typis expressa. Qua vero continentur hoc Volumine, in eius calce omnia locupletiss. Indice descripta reperies. Opus nunc primum in lucem editum, superiorum permissu, Romae apud Guilielmum Facciottum 1606*, Roma: Guglielmo Faciotti.
- COLONNA F. (1618). *La Sambuca Lincea, overo dell'istromento musico perfetto libri III di Fabio Colonna linceo. Ne' quali oltre la descrizione, et costruttione dell'Istromento si tratta della divisione del monacordo: della proportione dei tuoni semituoni, et lor minute parti. Della differenza de tre Geni di Musica, de Gradi enarmonici et chromatici et in che differiscano da quelli de gli Antichi l'osservati et descritti dall'Autore con gli esempi di numeri, di musica et disegni dedicati alla Santità di Nostro Signore papa Paolo V Borghese con l'organo hydraulico di Herone Alessandrino dichiarato dall'istesso autore*, Napoli: Costantino Vitale.
- COSENTINO N. (1627). *La vita e miracoli del Gloriosissimo Padre Santo Francesco di Paola fondatore dell'ordine dei minimi. Con le rime di Don Oratio Nardino Cosentino...* Napoli: Francesco Palmerio.
- DE SETA C. (1969). *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA C. (1980). *Topografia urbana e vedutismo nel Seicento: a proposito di alcuni disegni di Alessandro Baratta*. In "Prospettiva", 22, pp. 46-60.
- DE SETA C. (1986). *Fidelissimae urbis neapolitanae cum omnibus viis accurata et nova delineatio*. Napoli: Electa Napoli.
- DETTORI, M.P. (2015). *La figura di San Giorgio di Suelli, le storie e i miracoli della sua vita in una lasetra inedita di Alessandro Baratta*, in *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, a cura di MARTORELLI R., Perugia: Morlacchi Editore, pp. 1287-1308.
- ENCISO I. (2007). *La embajada de obediencia del VI conde de Lemos ceremonial diplomático y política virreinal*. In *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*, atti del convegno (Roma, 8-12 maggio 2007), Madrid, 2 voll. vol. II, pp. 471-513.
- FELLECCIA A. (1630). *Viaggio della Maestà della Regina di Bohemia, e d'Ungheria da Madrid a Napoli....*, Napoli.
- FIORELLI V. (2010-2011). *Una regina, una corte, una capitale: storia di un viaggio tra politica e mondanità*. In "Ricerche sul '600 napoletano", pp. 57-71.
- FIORELLI V. (2013). "...non cala la testa di niuna maniera...". *Il soggiorno napoletano di Maria Anna d'Austria nel 1630*. In *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles*, a cura di GALASSO G., VINCENTE QUIRANTE J., COLOMER J. L., Madrid: CEEH, pp. 333-353.
- IACCARINO M. (2006). *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio*. In *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di DE SETA C., BUCCARO A., Napoli: Electa Napoli, p. 132.

PAOLA CARLA VERDE

- JATTA B. (2001), scheda *Pianta di Roma 1593*. In *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Roma: Artemide Edizioni, pp. 156-157.
- MEROLLA F. (1631). *Disputationum in universam theologiam moralem auctore Francisco Merolla, Congregationis Oratorij Neapolitani Presbytero, & in ea Sacrae Theologiae professore*. Tomus Primus. Napoli: Ex Tipografia Lazzaro Scorigio.
- NICOTRA A. (2003). *Sofonisba Anguissola dalla Sicilia alla corte dei Savoia*. In "Incontri", 2, pp.10-13.
- PANE G. (1970), *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (I)*. In "Napoli nobilissima", 9, pp. 118-159.
- PANE G. (1973), *Napoli seicentesca nella veduta di A. Baratta (II)*. In "Napoli nobilissima", 12, pp. 45-70.
- PANE G. (1986), *Fidelissimae Urbis Neapolitanae*.... In "Napoli nobilissima", 25, pp. 28-39.
- In Praise of Later Roman Emperors. The Panegyrici Latini* (1994). A cura di NIXON C.E.V., SAYLOR RODGERS B., Berkeley Los Angeles Oxford: University of California Press.
- OMODEO A. (1981). *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Napoli: Regina.
- OTTAVIANI A. (1997) *La natura senza inventario: aspetti della ricerca naturalistica del linceo Fabio Colonna*. In "Physis", XXXIV, pp. 31-70.
- SÁNCHEZ GARCÍA E. (2011) *Osuna contra Lemos: la polémica del Panegyricus*, In "La Perinola: revista de investigación quevediana". 10, 2006, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 297-313.
- SAN MARTINO DE SPUCCHES F. (1924). *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni (1924)*, Palermo: Scuola Tipografica "Boccone del povero", vol. VI, p. 3.
- TOZZI S. (2002). *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Roma.
- VALERIO V. (1981). *Un'altra copia manoscritta dell'"Atlantico" del Regno di Napoli*. In "Geografia", I, pp. 39-46.
- VERDE P.C. (2006). *I modelli 'unici' dell'iconografia di Napoli vicereale e la veduta di Alessandro Baratta del 1627*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA C., BUCCARO A., Napoli: Electa Napoli, pp. 47-69.

Note

¹ London, British Museum, Mm,2.58; Mm, 2,57; Mm 3.90; Mm 2.59; Mm, 3.89.

² Roma, Archivio di Stato, *Stato Civile, Appendice Libri Parrocchiali*, busta II, fs. 4, f. 144r.

³ Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Cinquecento*, Giovan Domenico Pitigliano di Napoli, scheda 408, protocollo 12, ff. 510r.-511r. Napoli 8 ottobre 1605.

⁴ Società Napoletana di Storia Patria, *Cavalcata che si fe' in questa Fidelissima Città di Napoli nelle Nozze Reali delle Cattoliche Maestà di Carlo Secondo Re delle Spagne e della Regina Maria Luisa di Borbone*, 1680 circa, stampa, 190 x 2009 mm.

Ritratti di fabbriche. Il paesaggio della produzione nell'iconografia urbana dell'Europa moderna e contemporanea
Factory Portraits. Production landscapes and urban iconography in modern and contemporary Europe

Gli esordi anglosassoni della rivoluzione industriale e le riforme amministrative di matrice napoleonica segnano l'avvio della grande frattura che condiziona l'evoluzione del paesaggio in età contemporanea. Tuttavia, la meccanizzazione dei processi produttivi e la divisione dei tempi e dei modi del lavoro sono fenomeni tipici della proto-industria, che affondano le radici nell'Europa medievale e moderna. L'attenzione è posta sul ruolo e sui significati che nel lungo periodo ha assunto il paesaggio della produzione nell'iconografia urbana; sulle mentalità, sugli ingegni e sulle pratiche che hanno orientato i modi di ritrarre gli aspetti dei paesi; sugli attori e i nuovi soggetti della rappresentazione; sui vecchi e nuovi mezzi di riproduzione.

The start of the Anglo-Saxon Industrial Revolution and Napoleonic administrative reforms marked the beginning of the great break that was to shape the evolution of the contemporary landscape. However, the mechanization of production processes and the evolution of patterns of employment were typical phenomena of the proto-industrial age, which were rooted in medieval and modern Europe. The papers focus on the long-term role and significance of the production landscape in urban iconography. Moreover, the aim is to explore issues relating both to the mentalities, practices and knowledge that have helped shape different ways of portraying cities and sites, and to new subjects and objects of this representation.

Iconografia e paesaggi del lavoro. Riflessioni e prospettive di ricerca *Iconography and landscapes of the Work. Reflections and research perspectives*

ROBERTO PARISI

Università degli Studi del Molise

Abstract

In the field of studies regarding the historical iconography of the city and the landscape, the spaces of industry still lack an in-depth study.

Artistic historiography has underlined an absence or a significant marginalisation of the places of work in modern iconography. It has encountered a process of legitimisation of the "factory" as a subject representing the urban and rural landscape only in reference to the figurative culture of the Industrial Age.

Nevertheless, more recent historiographic studies regarding the theme of productive and industrial landscape architecture have allowed for the acknowledgment and the realistic restitution of the work space as an iconographic practise of a much longer period, with its cultural roots embedded in the Flemish matrix.

This essay takes on the themes from a historic perspective and proposes to individualise further research possibilities through some essential considerations.

Parole chiave

Iconografia, città, paesaggio, industria

Iconography, city, landscape, industry

Introduzione

Ritratti di fabbriche è il fortunato titolo di un volume che Gabriele Basilico dedicò nel 1981 alla periferia urbano-industriale di Milano [Basilico 1981].

Esito di una campagna fotografica promossa dall'Istituto Nazionale di Urbanistica condotta tra il 1978 e il 1980, il lavoro dell'architetto-fotografo milanese è stato di recente considerato come «l'ultimo ritratto possibile» di un paesaggio urbano allora in via di dismissione, poiché «di lì a poco le architetture industriali, grandi e piccole, presenti nelle diverse zone della città da lui prese in considerazione, si sarebbero avviate a diventare archeologia industriale» [Valtorta 2009, 7].

In effetti, l'indagine documentaria svolta da Basilico a Milano intercettava in tempo reale i primi risultati di un processo di profondo rinnovamento storiografico sui temi dell'"architettura per l'industria" e della "città industriale" [Parisi 2011], nell'ambito dei quali si insinuarono anche i primi approcci italiani all'*industrial archaeology* [Ciuffetti, Parisi 2012]. Allo stesso tempo, in sintonia con le esperienze coeve di Gianni Berengo Gardin e di Giorgio Avigdor in Italia, di Bernd e Hilla Becher in alcune città europee e di Lewis Baltz negli Stati Uniti d'America, quell'indagine si collocava a pieno titolo in un filone di ricerca teso a superare la dimensione strettamente aziendale della cosiddetta "fotografia industriale" e a legittimare, attraverso la rappresentazione fotografica del paesaggio, urbano o rurale, il valore storico-testimoniale dei luoghi del lavoro e della produzione.

ROBERTO PARISI



Fig. 1: George Robertson. Coalbrookdale, Yorkshire, 1788 ca. (Ironbridge Gorge Museum).

A distanza di oltre trent'anni, il ricorso a quello stesso titolo adottato da Basilico appare appropriato per avviare una riflessione, in una prospettiva storica di lungo periodo, sull'iconografia dei paesaggi del lavoro e della produzione.

Ritratti di fabbriche, infatti, non solo evoca esplicitamente la dimensione classica di un determinato tipo di rappresentazione iconografica, il «ritratto di città», che come è stato sottolineato costituisce la «*Stimmung* connotativa della veduta italiana del Rinascimento» [de Seta 1998, 19], ma anche di superare l'ossimoro derivante dall'accostamento di due lemmi apparentemente opposti, riconducendo l'etimologia del termine "fabbrica" al significato che ad essa, già nel Seicento, conferiva il *Vocabolario* della Crusca: «luogo, dove si fabbrica o lavora checchessia» (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1623, 318).

1. Prima delle «ciminiere fumanti»

Nell'ambito degli studi sull'iconografia storica della città e del paesaggio, il luogo del lavoro è una categoria che sfugge ancora a una possibile tassonomia. Tale vuoto riflette forse le



Fig. 2: Lucas van Valckenborch, *Maaslandschaft mit Bergwerk und Schmelzhütten*, 1580 (Wien, Kunsthistorisches Museum).

medesime resistenze avvertite più recentemente da Joseph Rykwert e Adrian Forty nella storiografia architettonica, che per lungo tempo hanno considerato questa tipologia di manufatto come «una cenerentola dell'edilizia» [Darley 2003].

Ancora nel 1987, in un contributo di sintesi sul tema della rappresentazione dell'industria nell'arte fra Otto e Novecento, Rossana Bossaglia escludeva l'esistenza di una «iconografia diretta» nella cultura pittorica del tempo, poiché la fabbrica, intesa come «oggetto architettonico», raramente era stata percepita dagli artisti come una presenza partecipe del paesaggio naturale, quanto piuttosto come «una scioccante novità, quasi estrapolata dal contesto» [Bossaglia 1987, 81-82].

Secondo Bossaglia, alla più diffusa resistenza manifestata dai «ruskiniani convinti» verso la modernità delle macchine e della produzione industriale, si oppose solo qualche caso di «paesaggismo naturale con inserto di fabbrica», riscontrabile ad esempio nelle opere di François Maréchal e di Guido Balsamo Stella, oppure, con riferimento agli anni della mobilitazione industriale per la corsa agli armamenti, nelle vedute panoramiche di Adolfo Ravinetti e Marius Stroppa, dove però «la visione prospettica, specie a volo d'uccello», evidenzia la tendenza a rappresentare l'industria nella sua monumentalità trionfante e con un «tono declaratorio e sublimatorio» [Bossaglia 1987, 82].

Tra Otto e Novecento, sosteneva la storica dell'arte, l'iconografia più diffusa in Europa è dunque la «fabbrica con le ciminiere fumanti», in quanto espressione di progresso

ROBERTO PARISI

tecnologico e di «felice operosità». Veri e propri *land marker*, questi moderni *menhir* della prima età industriale catturarono l'attenzione di artisti e architetti fin dal loro primo apparire, sia in contesti ancora dominati dalla natura, come testimoniano le vedute paesaggistiche del villaggio di Coalbrookdale prodotte da George Robertson, tra i maggiori ritrattisti del noto *Ironbridge* realizzato sul Severn [Klingender 1972, 40-44], sia in ambienti urbani, come ebbe modo di registrare l'architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel nel 1826 sul proprio taccuino di viaggio, fissando in alcuni famosi schizzi quegli «obelischi fumanti» che svettavano sulle «scatole» di mattoni rossi dello storico quartiere di Ancoats a Manchester.

Ciò nonostante, la ricerca di una rappresentazione realistica dei luoghi del lavoro sembra rispondere a pratiche iconografiche di più lungo periodo, che si manifestano molto prima della comparsa delle ciminiere e affondano le proprie radici nella cultura paesaggistica delle comunità fiamminghe, dove la forza del capitale e l'ideologia calvinistica, attraverso il «racconto tecnologico», riuscirono gradualmente ad affrancare le arti meccaniche dalla loro biblica subordinazione alle arti liberali.

Opere di artisti come Henry de Mets (*La miniera di rame*, metà XVI sec.), Lucas Gassell (*La mine de cuivre*, 1544) o Lucas van Valckenborch (*Maaslandschaft mit Bergwerk und Schmelzhütten*, 1580) riflettono, in maniera sempre più svincolata dal mito, un innovativo modo di restituire l'ambiente naturale segnato dai grandi cantieri permanenti per l'estrazione dei minerali, focalizzando la propria attenzione su un tema che divenne uno dei soggetti più consumati nell'iconografia del lavoro, dalla pittura di paesaggio al vedutismo, dal verismo pittorico alla fotografia [Negri 1986]. Nel corso della *Dutch Golden Age*, infatti, mentre nei grandi «Teatri di macchine» matematici ed eruditi si spingevano nel mondo ancora avvolto dal segreto professionale e corporativistico della tecnologia applicata ai luoghi e ai modi di produzione, l'iconografia della città e del paesaggio fissava con analogia perizia tecnica la dimensione inevitabilmente visibile di quella realtà produttiva. Nel periodo d'oro della cultura mercantile fiamminga, oltre ai paesaggi minerari, un altro soggetto privilegiato dell'iconografia è senz'altro il mulino a vento. Lo si ritrova, compreso nel suo significato simbolico e mitologico, nelle rappresentazioni di Pieter Bruegel (*Salita al Calvario*, 1567) e in un'analogia chiave interpretativa ancora nel corso del Settecento,

come nelle vedute paesaggistiche attraverso le quali Joseph Vernet rese omaggio alle opere e ai protagonisti del corpo francese di *Ponts et Chaussées* o tra le *folies* della prima versione «anglo-cinese» del Parc Monceau progettato da Louis Carrogis Carmontelle.

In una più realistica dimensione paesaggistica, questa straordinaria sintesi di architettura e tecnologia è, invece, evidente nella veduta di Amsterdam di Rembrandt (*Vista sull'Amstel dal Rampart*, 1646-1650) e, ancora prima, in quella di Stoccolma edita nel 1588 nel *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg, ma non è difficile trovare un'analogia attenzione descrittiva anche nei più remoti centri minori dell'Europa mediterranea, come ad esempio nella rappresentazione «in prospettiva» elaborata da Francesco Cassiano da Silva per il piccolo borgo di Strongoli (1705), dove le condizioni ambientali rendevano più facile captare la forza eolica, anziché quella idraulica.

Tuttavia, ancor più dei mulini e delle miniere, uno dei soggetti più documentati nell'iconografia storica, fin dai primi «ritratti di città», è la dantesca «macchina infernale» dell'«arzanà». Vera e propria manifattura urbana, l'arsenale marittimo, civile o militare, ha rappresentato nell'immaginario collettivo il cuore pulsante della città, un ricovero sicuro e spesso segreto per esigenze belliche, ma anche una porta sempre aperta verso le principali rotte del traffico commerciale. Nelle città d'acqua, marittime o fluviali, l'arsenale si configura nel



Fig. 3: Rembrandt, Vista sull'Amstel dal Rampart, 1646-1650 (Washington, The National Gallery of Art).



Fig. 4: Nicholas Pocock, Woolwich Dockyard, 1790 (Greenwich, National Maritime Museum).

ROBERTO PARISI



Figg. 5-6: Lanificio Francesco Rossi Schio. Carlo Matscheg disegnò, album di litografie, Venezia, Kirchmayr (1864), tavv. I-II (Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana).

lungo periodo come una “casa del lavoro” costruita sulla serialità di modi di produzione e di tecniche costruttive costantemente all’avanguardia, che si riflette nell’iconografia urbana attraverso la monumentale modularità di imponenti volumi architettonici, dalle suggestive *Reales Atarazanas* di Barcellona ai grandi *Dockyards* londinesi.

2. Villaggi e città del lavoro. Dalle *manufactures royales* alle *company towns*

Come il castello e il monastero, che nell’Europa medievale furono all’origine della fondazione di una moltitudine di villaggi e città, così anche la fabbrica, a partire dalla tarda età moderna, si va configurando come un nuovo tipo di emergenza territoriale, in grado di innescare meccanismi di progressiva aggregazione insediativa finalizzati alla creazione di veri e propri villaggi operai.

All’origine di tale tipologia di insediamento è il graduale passaggio verso la manifattura accentrata e la conseguente integrazione funzionale del luogo del lavoro attraverso infrastrutture e attrezzature necessarie alla vita comunitaria delle maestranze.

La «Real Colonia di San Leucio», villaggio serico inaugurato ufficialmente nel 1789 da Ferdinando IV di Borbone, e l’altrettanto noto centro cotoniero di New Lanark, fondato dall’imprenditore David Dale nel 1786 e acquisito successivamente da Robert Owen, benché entrambi ispirati da un’analoga necessità di sottendere il progetto economico a una utopia sociale, sono esempi emblematici di due modelli differenti di insediamento proto-industriale, che si riflettono nell’iconografia di carattere vedutistico dell’epoca.

Da un lato, il tipico “impianto di Stato” che affonda le radici nei prototipi colbertiani delle *Manufactures Royales* per la produzione di beni di lusso e che sarà ereditato da un paese dell’Europa meridionale destinato ad assumere il ruolo di *second comer* nella corsa all’industrializzazione [Parisi 2003]. Dall’altro, l’esempio eloquente di un insediamento gestito in autonomia finanziaria da un’illuminata imprenditoria privata, che divenne uno dei principali riferimenti per alcune delle più significative esperienze di paternalismo industriale condotte nell’Occidente europeo e statunitense.

All’esperienza imprenditoriale legata al successo anche mediatico del villaggio operaio di Saltaire, realizzato nello Yorkshire dall’imprenditore Titus Salt a partire dal 1850, attinge

ad esempio il villaggio laniero di Schio, dove Alessandro Rossi ebbe modo di insediare la "Fabbrica Alta" in una delle prime *company towns* d'Italia [Varini 2012]. In questo periodo, l'edilizia industriale comincia a entrare nell'ambito delle più avanzate tecniche artistiche di persuasione a servizio dell'impresa. Attraverso un catalogo commissionato all'incisore Carlo Matscheg nel 1864, l'imprenditore scledense affidò alle 14 tavole litografate dalla ditta Kirchmayr, accompagnate da sintetiche didascalie e da una breve descrizione degli impianti, il ruolo di «immagine „ufficiale" del Lanificio» più importante dell'Italia unita. Questo modello di rappresentazione iconografica dell'industria maturerà nel corso del secondo Ottocento e sarà utilizzato diffusamente per tutto il Novecento, unitamente alle nuove tecniche di comunicazione audio-visiva, per documentare la nascita e lo sviluppo delle *company towns* nel mondo.

3. Fotografia e impresa. Architetture e paesaggi dell'industria moderna

Fin dagli esordi, la fotografia è stata sempre considerata come uno dei più efficaci strumenti di documentazione e di promozione pubblicitaria dell'architettura e delle grandi infrastrutture territoriali al servizio dell'industria. A partire dalle prime linee ferroviarie riprese al dagherrotipo in tutta Europa [Prandi 2010] fino all'Esposizione Internazionale di Londra del 1851, quando Philip Henry Delamotte fu incaricato di documentare scientificamente le diverse fasi del processo di smontaggio e rimontaggio del Crystal Palace (1852-1854) in funzione della successiva esposizione di Sydenham del 1854 [Flukinger 1985, 56].

In breve tempo, questo nuovo strumento di documentazione entrò pienamente nelle strategie commerciali di molte industrie occidentali. Soprattutto nel settore edile, come ad esempio nel caso della società Hennebique attraverso la rivista aziendale «Le Beton Armé» [Delhumeau 1993], o in quello della Cementi e Calci idrauliche fondata dall'ingegnere Cesare Pesenti nel 1883 [Parisi 2009, 33], per commercializzare componenti e opere prodotte con materiali nuovi come il ferro o il cemento armato, le imprese di costruzione fecero largo uso della fotografia in mostre temporanee, cataloghi e pubblicazioni a stampa.

Gradualmente, la rappresentazione dell'architettura della fabbrica attraverso la fotografia divenne però un settore di alta specializzazione che le grandi imprese fagocitarono all'interno della propria struttura organizzativa. In un articolo sulla Krupp pubblicato nel 1871 su «Il Politecnico», il giovane ingegnere milanese Giovan Battista Pirelli sottolineò con enfasi l'importanza di questo fenomeno, descrivendo nel dettaglio l'organizzazione di un laboratorio fotografico che, nelle fabbriche di Essen, Alfred Krupp aveva intenzionalmente creato fin dal 1860, inviando a tal fine il tecnico Hugo van Werden (1836-1911) a specializzarsi presso alcuni studi di Hannover [Tenfelde 2005, 51-54].

Pirelli giudicò i prodotti di quel «graziosissimo» laboratorio come «non meno meravigliosi di tutti gli altri d'Essen» e colse perfettamente che tempi e „misure" della *mise en scene* dello spazio del lavoro rispondevano già allora a precise strategie di promozione e di comunicazione aziendale [Pirelli 1871]. Anche la fotografia d'industria, infatti, necessitava di una regia „artistica" capace di orientare, in sintonia con le esigenze e le istanze della committenza, il consumo culturale della fabbrica come prodotto, rendendo meno esplicite le retoriche più palesemente denunciate in passato attraverso forme tradizionali di rappresentazione artistica, come ad esempio l'inaugurazione del primo bacino di raddobbo in muratura realizzato a Napoli dai Borbone, che il Real paesista Salvatore Fergola restituì al grande pubblico con un dipinto celebrativo del 1852 [Castelnuovo 1991, II, 481].

ROBERTO PARISI



Fig. 7: Roma, Fabbrica Peroni. Veduta generale dello stabilimento, [1912] (Società Anonima Birra Peroni. Ghiaccio e Magazzini frigoriferi, stabilimento artistico "G. Modiano & C.", Milano s.d. [1910-12]. Roma, Archivio storico Peroni, fuori collocazione).

Il ricorso al professionista o al laboratorio specializzato per produrre una campagna fotografica sull'architettura industriale, da pubblicare su riviste specializzate o su manuali di edilizia, fu un fenomeno che caratterizzò il mercato editoriale europeo e statunitense fin dalla fine dell'Ottocento e maturò pienamente già nei primi decenni del Novecento. Alcune delle immagini di fabbriche americane o europee più consumate nella pubblicitaria e nella manualistica tecnica, come gli impianti di Detroit progettati da Albert Kahn o quelli della Fagus di Walter Gropius, furono in gran parte il prodotto di una precisa committenza affidata a fotografi professionisti come Charles Scheeler e l'agenzia N.W. Ayer & Son per la Ford di River Rouge e come Albert Ranger-Patzsch per la fabbrica di Gropius.

Un caso studio di particolare rilievo storiografico è però la ricerca condotta da Alain Dewerp sulla storia dell'Ansaldo [Dewerpe 1987]. Partendo dalla necessità di ribaltare l'importanza che solitamente lo storico riconosce nelle fonti documentarie di un archivio aziendale e privilegiando quindi l'analisi dell'immagine rispetto al testo, Dewerp evidenziò il ruolo che la fotografia industriale può assumere nelle strategie di rappresentazione di un'azienda, derivanti dagli obiettivi che l'impresa si pone nell'utilizzare il prodotto in funzione del destinatario, non già solo per il mercato dei beni materiali, ma anche per quello dei beni immateriali o simbolici.

Nei dispositivi di rappresentazione realistica della fabbrica, l'importanza della dominante estetica appare evidente nel discorso per frammenti che emerge dal ricco carteggio di Mario



Fig. 8: Lo Stabilimento Cirio a Vigliena progettato da Angelo e Alessandro Trevisan, dipinto ad olio. Napoli 1930 ca. (Pascarola, Caserta, Archivio storico Cirio).

e Pio Perrone conservato presso l'archivio Ansaldo, rispettivamente, con l'architetto Ravinetti riguardo alla soluzione architettonica delle officine forge e laminatoi della fonderia nel 1916; con Artemio Ferrari per i rapporti tra il Reparto cinematografico Ansaldo e con Silvio Ornano, chiamato nel 1911 a dirigere il laboratorio fotografico dell'azienda genovese.

Con la creazione del laboratorio fotografico dei Perrone si assiste a una svolta significativa nel processo di costruzione dell'identità visiva dell'industria, che nel corso dei primi due decenni del Novecento si carica di significati, travalicando l'universo circoscritto dell'impresa per permeare di nuovi valori e modelli comportamentali un'intera comunità nazionale.

Conclusioni

Pur non esaurendo la gamma di possibili indirizzi di ricerca da percorrere, le tematiche sinteticamente trattate in questa occasione e gli esempi presi a prestito per argomentarle concorrono a caratterizzare un ambito di studio che merita ulteriori approfondimenti storiografici.

In gran parte, metodologie e tecniche narrative che riguardano il "ritratto" della fabbrica maturano e consumano la loro ragione d'essere nel corso di quel "blocco bisecolare" che contraddistingue la lunga età industriale.

ROBERTO PARISI

Tuttavia, il passaggio in atto a una nuova stagione della nostra contemporaneità, dove la “fabbrica moderna” è ridotta a testimonianza archeologica o, più spesso, a un vuoto contenitore, mentre si rinnova il dibattito sui limiti dello sviluppo e sul ritorno non ideologico ai paesaggi e ai valori dell’età preindustriale, invita a una riflessione più attenta sul ruolo e sui diversi significati che, in un prospettiva di lungo periodo, il luogo del lavoro ha assunto nella storia della rappresentazione iconografica di città e paesaggi nei quali continuiamo ad abitare.

Bibliografia

- BASILICO, G. (1981). *Milano. Ritratti di fabbriche*. Milano, Sugarco.
- BOSSAGLIA, R. (1987). *L'immagine dell'industria nell'arte fra Otto e Novecento*. In *Memoria dell'industrializzazione. Significati e destino del patrimonio storico-industriale in Italia*, a cura di Poggio, P.P. e GARLANDINI, A. Annali della Fondazione “Luigi Micheletti”. Brescia: Fondazione “Luigi Micheletti”, pp. 81-88.
- CASTELNUOVO, E. (1991). *La pittura in Italia*, 2 voll. Milano: Electa.
- CIUFFETTI, A., PARISI, R. (2012) a cura di. *L'archeologia industriale in Italia 1978-2008. Storie e storiografia*. Milano: Franco Angeli.
- DE SETA, C. (1998). *L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo*. in *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Napoli 1998-99), a cura di Id. Roma: De Luca Editori d'arte, pp. 13-24.
- DARLEY, G (2003). *Factory*. London: Reaktion Books Ltd.
- DELHUMEAU, G. (1993), a cura di. *Le béton en représentation. La Mémoire Photographique de l'Entreprise Hennebique 1890-1930*. Paris: Ed. Hazan.
- DEWERPE, A. (1987). *Miroirs d'usines: photographies industrielles et organisation du travail à l'Ansaldo (1900-1920)*. In «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», n. 5, pp. 1079-1114.
- FLUKINGER, R. (1985). *The Formative Decades. Photography in Great Britain, 1839-1920*. Austin: University of Texas Press.
- KLINGENDER, F.D. (1972). *Arte e rivoluzione industriale*, (edizione originale *Art and the Industrial Revolution*, 1947, 1968. Torino, Einaudi.
- NEGRI A. (1986), *Iconografia del lavoro industriale*. In *Il Luogo del Lavoro. Dalla manualità al comando a distanza*, XVII Triennale di Milano, catalogo della mostra (Milano, maggio-settembre 1986), a cura di CASTELLANO, A. e R. SOMMARIVA, R. Milano: Electa, pp. 102-112.
- PARISI, R. (2003). *La seta nell'Italia del Sud. Architettura e tecniche per la produzione serica tra Sette e Ottocento*. In «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», nn. 47-48, pp. 245-274.
- PARISI, R. (2009). *Il cemento e l'architettura. Storia, archeologia e ambiente*. In «Patrimonio Industriale», 14 (2014), pp. 26-35.
- PARISI, R. (2011). *Fabbriche d'Italia. L'architettura industriale dall'Unità alla fine del Secolo breve*. Milano: Franco Angeli.
- PIRELLI, G.B. (1871). *La fabbrica d'acciajo fuso dal signor Federico Krupp ad Essen (Prussia Renana)*. In «Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto», vol. 3, nn. 10-11, pp. 669-679; n. 12, pp. 757-771.
- PRANDI, A. (2010), a cura di. *Strade Ferrate 1858-1878. Le campagne fotografiche dello Studio Lotze*. Venezia: Marsilio.
- TENFELDE, K. (2005). *Pictures of Krupp: photography and history in the industrial age*. London: Philip Wilson Publishers (edizione originale *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München: C.H. Beck, 1994)
- VALTORTA, R. (2009). *Trent'anni dopo*. In BASILICO, G. *Milano ritratti di fabbriche*. Milano: Federico Motta Editore, pp. 7-10.
- VARINI, V. (2012). *Comunità e imprese. Le company towns in Italia dalle origini al declino*. In *L'archeologia industriale in Italia 1978-2008. Storie e storiografia*, CIUFFETTI, A. e PARISI, R. Milano: Franco Angeli, pp. 231-250.
- Vocabolario degli accademici della Crusca [...] (1623)*. Venezia: Jacopo Sarzina, s.v. [fabbrica], p. 318.

Fonti di ricerca per la storia del paesaggio in Italia alle soglie dell'età contemporanea

Research sources for the Landscape history in the early Contemporary Italy

MASSIMO VISONE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The beginnings of the Anglo-Saxon industrial revolution and the Napoleonic administrative reforms start the great break that will shape the evolution of the contemporary landscape.

A rich bibliography about the Art History shows a long tradition of critical studies on landscape views, but this does not happen for history of landscape. A new philological approach to this theme requests an increasing number of primary source documents for a deeper scientific knowledge of the historical landscapes" form.

This paper intends to present the series of reports, born after the end of feudalism, as a not yet studied sources rich of a numerous graphic reliefs of fields that were produced during and after the great break period in Italy.

Parole chiave

Italia napoleonica, paesaggio storico, cartografia storica, iconografia urbana, fonti

Napoleonic Italy, landscape history, historical cartography, urban iconography, primary source documents

Introduzione

La pittura di paesaggio vive da tempo una felice fortuna critica negli studi di storia dell'arte. Numerose ricerche e un'ampia bibliografia hanno messo a disposizione un vasto catalogo relativo ai pittori di paesaggio in Italia [Sisi 2003; Trezzani 2004; Ottani Cavina, Calbi 2005] e diversissime sono le pubblicazioni sull'iconografia dei paesaggi nelle diverse regioni. La storiografia ha indagato sulla committenza, sugli artisti e sulle loro opere, ma, prescindendo da problemi e conoscenze assunte dagli specifici settori disciplinari, manca forse un ulteriore approfondimento sul rapporto tra letterature, fonti e iconografia alle soglie dell'età contemporanea, per una conoscenza più puntuale della reale conformazione dei paesaggi storici, secondo un'osservazione critica che era stata avanzata dagli studi della storia dell'arte [Chiarenza 1996].

Sulla base di queste considerazioni, una ricerca di chi scrive ha individuato e analizzato una fonte documentale ottocentesca per la storia del giardino e del paesaggio: le *perizie* di tribunale. Queste fonti d'archivio costituiscono un *corpus* di rilievi grafici presenti nei documenti di carattere giudiziario e rappresentano un'utile fonte iconografica per lo studio del paesaggio storico. Esse, infatti, testimoniano la progressiva trasformazione della città e del paesaggio dopo la fine dell'*ancien régime*. Lo studio intende illustrare il metodo e i principi alla base della ricerca grazie all'apporto delle *élites* più progressiste nella riforma giudiziaria per il governo del territorio dopo l'eversione della feudalità, e al rinnovato ruolo degli architetti nel panorama nazionale e, in particolare, a Napoli.

MASSIMO VISONE

1. Gli archivi per la storia del paesaggio

Gli studi recenti sulla storia del paesaggio spingono la ricerca verso nuove fonti iconografiche e documenti d'archivio per approfondire la conoscenza dei processi di trasformazione del paesaggio stesso. Fino a qualche anno fa, una ricerca cartografica era svolta quasi esclusivamente nelle raccolte di piante e disegni degli archivi, ma la crescente esigenza degli studi scientifici e un incremento della stessa „domanda“, dentro e fuori settori disciplinari di competenza sempre più articolati, hanno contribuito ad alimentare l'interesse verso fonti diverse e alternative a quelle già note alla storia dell'architettura.

Su tali basi, il lavoro degli archivisti, talvolta affiancato a quello degli storici dell'architettura, prosegue da anni una schedatura della documentazione, consentendo un grande balzo in avanti negli studi [*Guida generale* 1981-1994; Badini 1999].

Nella ricerca archivistica è sempre stata accettata una finalizzazione, la quale ha teso però a ridurre i criteri di selezione o privilegiare alcuni fondi piuttosto che altri, in quanto peculiari per la storia di un'opera. Ma questa questione ha generato nel tempo diversi dibattiti e, come ha sottolineato Stefano Della Torre,

accanto a quelli che sembrano essere fondi archivistici specifici, per così dire “generati” dall'attività architettonica [...], esistono fondi di natura disparatissima, che attraverso una precisa intenzionalizzazione da parte dello storico divengono “documenti” preziosi per una storia dell'architettura, o dei processi edilizi, o dei processi economici e tecnologici che hanno a che fare con il mondo della costruzione, o dei processi di uso degli spazi edificati. Il concetto di ricerca archivistica finalizzata, e dunque strettamente selettiva, sembra messo in crisi da alcune recenti esperienze, che hanno portato alla pubblicazione di *corpus* documentari molto ampi rispetto all'assunto, sviluppati in molteplici indagini. Queste mie brevi riflessioni prendono spunto proprio da quella forma di pubblicazione, diffusa anche in storia dell'architettura e dell'arte, che è la silloge documentaria. Una pubblicazione che consiste di pagine e pagine di documenti rintracciati, scelti, regestati e trascritti in forma più o meno integrale, sulla base di un denominatore comune che può essere un edificio, un autore, un intervallo cronologico [Della Torre 1999, 204-205].

In Italia, le fonti e gli strumenti di ricerca per la storia del paesaggio sono stati oggetto di analisi teoriche, letterarie e storiografiche e di approfondite disamine, in modo tale da consentire sistematizzazioni critiche, producendo una vasta fortuna bibliografica che alcuni studiosi hanno cercato di sintetizzare [Tongiorgi Tomasi, Zangheri 2008; Schneider, Gröning 2009] e che, nel frattempo, si è arricchita di ulteriori apporti scientifici [Jakob 2005; Tosco 2007; Donadieu, Künster, Milani 2008; Jakob 2009; Tosco 2009, 30-96].

All'interno delle fonti scritte e, più in particolare, delle fonti amministrative, redatte per scopi pratici, per garantire interessi economici, vincoli giuridici, diritti e privilegi, in questa sede si focalizza l'attenzione su una serie di fonti primarie che fornisce informazioni immediate sul territorio, sulle sue caratteristiche e sulla sua conformazione storica, quale quella delle *Perizie* ottocentesche: relazioni grafico-descrittive prodotte da architetti e ingegneri. Seppure frammentaria nel rilevamento del territorio, la serie restituisce cartografie dettagliate e ampie descrizioni, spesso puntuali e circostanziate, utili e complementari a una ricca iconografia, consentendo spesso una lettura incrociata dei documenti. Queste fonti d'archivio si sviluppano con caratteristiche in buona sostanza omologabili, sono relative a diverse denominazioni, tra cui quelle appunto delle *perizie* – articolate secondo i diversi gradi di giudizio – seguono poi le *Graduazioni* e le *Espropriazioni*.

Le perizie si affiancano ad altre fonti amministrative, come le normative, i decreti, gli statuti, il fisco, gli usi civici, o ancora cabrei, catasti ed estimi. Si tratta di un *corpus* di rilievi omogeneo e continuativo che costituisce un ricco patrimonio cartografico complementare a quello catastale, ma in alcuni casi costituisce una fonte pre-catastale per quelle città prive di un catasto figurato fino alla fine del XIX secolo.

Nel repertorio delle perizie, all'interno dei fondi dei tribunali di prima istanza – *Tribunal de première instance*, secondo la denominazione originaria del periodo napoleonico, poi tribunali civili o di Prefettura – non può certo sfuggire l'eterogeneità dei grafici; ma non si vuole qui sottolineare tanto la differenza tra le diverse denominazioni delle tipologie di piante, le differenti scale di rilievo e le diversità nella rappresentazione, quanto piuttosto constatare come una sistematica schedatura di un repertorio di una singola serie d'archivio costituisca una ricca fonte cartografica e una preziosa documentazione descrittiva per lo studio di numerosi fondi rustici, come giardini, orti, aree agricole e rurali, in un arco di tempo compreso tra il XVIII e il XIX secolo.

Si delineano ampi brani di territorio che restituiscono la descrizione e l'immagine di paesaggi in gran parte perduti o radicalmente modificati nel corso della seconda metà dell'Ottocento, ritratti da altrettanti pittori italiani e stranieri o narrati da viaggiatori, come uno dei segni distintivi di questa mutazione nell'Italia del *Grand Tour* [de Seta 1982]. Si configura una natura che perde l'aura della sacralità e del mistero e «la poesia e l'arte si assumono il compito di mediarli esteticamente in quanto paesaggio» [Ritter 1963, 55; D'Angelo 2001, 24-35].

La selezione di disegni, rilievi e piante storiche non è certamente nuova nella storia dell'architettura, ma più di recente si è sviluppato in maniera particolare un approccio di carattere più filologico nella storia del paesaggio che, attraverso un corretto uso delle fonti, approfondisce e contestualizza tematiche distinte. Questi lavori generano nuovi modelli di analisi e strumenti per una nuova lettura del paesaggio, per restituire ai singoli fenomeni la loro completezza, con una specifica continuità dal documento singolo al contesto territoriale e culturale più ampio. Pubblicazioni in cui dialogano in maniera interdisciplinare storia dell'arte e storia dell'architettura, ma anche letteratura odepórica, storia agraria e botanica, e una ricca messe di documentazione archivistica, di piante, schizzi, disegni e stampe utili a una ricostruzione più scientifica della storia del paesaggio in età contemporanea.

2. L'eversione del feudalesimo: un contributo al collasso del paesaggio storico

In Italia, le perizie moderne nascono a seguito delle riforme napoleoniche e proseguono senza soluzione di continuità fino ai primissimi anni postunitari, per poi confluire con diversa regolamentazione ai giorni nostri. Esse si inseriscono in un contesto storico ben preciso, unanimemente riconosciuto come la grande frattura nella storia del paesaggio. Elementi distintivi di questa rivoluzione sono la fine del feudalesimo e il fenomeno dell'industrializzazione. La Rivoluzione francese abolì i privilegi feudali, ma già l'assolutismo illuminato aveva avviato l'eversione dei feudi, incompatibili, per il loro carattere baronale, con la concezione moderna dello Stato, ma, soprattutto, con le nuove istanze dell'imprenditoria. Si avviarono processi di produzione intensiva, rifunzionalizzazione, industrializzazione e programmazione di opere pubbliche per creare infrastrutture di varia natura. Conseguenze immediate furono *in primis* la frammentazione delle proprietà fondiarie e la cesura con un antico sistema rurale.

MASSIMO VISONE

I privilegi feudali furono aboliti durante il triennio 1796-1799, ma con approcci differenti nelle diverse realtà politiche. A Genova, nella pianura padana e in Toscana non ne restavano che delle vestigia già nel 1796, con qualche feudo imperiale o pontificio nelle regioni di montagna. Nel Regno di casa Savoia, dove il regime feudale era stato abolito nel 1771, i diritti reali, ovvero quelli pagabili in moneta o in natura, erano stati dichiarati riscattabili e il loro riscatto era praticamente terminato nel 1789. Permaneva lungo la penisola un'istituzione che, senza essere propriamente feudale, era legata alla feudalità: il fecondo. Questo aveva tra i suoi scopi quello di assicurare la trasmissione dei titoli di nobiltà e dei feudi e, soprattutto, di impedire la divisione delle terre. La stessa decima ecclesiastica aveva qualche legame con il regime feudale e nelle repubbliche italiane le decime erano state abolite proprio durante il triennio giacobino. Nello Stato pontificio e nel Regno di Napoli le riforme furono presto abrogate con la prima restaurazione e il regime feudale venne ristabilito immediatamente [Zaghi 1971-1972; Villani 1974; Villari 1977; Mascilli Migliorini 2011a], mentre la feudalità rimase in piedi solo nella Sardegna sabauda e nella Sicilia borbonica.

In particolare, la feudalità sarà ancora molto forte nel Regno di Napoli, dove la Repubblica Napoletana ebbe durata troppo breve, per essere poi abolita nel 1806. Nel 1805 il 90% della popolazione del Mezzogiorno era ancora costituita da contadini, mentre la terra era inegualmente ripartita tra baroni (30%) e Chiesa (20%), la restante parte era ripartita tra la borghesia, che possedeva le parti più ricche, e le università del Regno, con enormi quantità di terreni, spesso incolti.

La discesa di Napoleone e la costituzione dei governi napoleonici hanno lasciato tracce significative non solo sul tessuto urbano, ma anche sul paesaggio, forse in maniera meno diretta di quanto non sia avvenuto sulla città. I sovrani dell'Italia napoleonica intendevano, infatti, aggiornare la struttura e l'amministrazione urbana e territoriale secondo le correnti esperienze operate da ingegneri e architetti in Francia [Morachiello, Teysot 1983]. Se le tracce di queste trasformazioni possono apparire scarse, dato il breve intervallo di governo, è proprio allora che vengono poste le fondamenta della moderna legislazione e messi in moto i meccanismi che avrebbero reso concretamente possibile tale rivoluzione dopo la Restaurazione.

Infatti, l'introduzione in Francia prima del *Code civil des Français* (1804), meglio noto come *Code Napoléon*, e poi del *Code de procédure civile* (1806) rappresenta per la maggior parte degli stati italiani una delle note dominanti con le quali si aprì il secolo e un modello di riferimento per la regolamentazione giuridica dopo la fine dell'*ancien régime*. Gli ideali di libertà, di unità e di eguaglianza con cui si attuarono i nuovi provvedimenti mutarono i rapporti tra la società e il foro. Nel Mezzogiorno continentale, un ruolo importante in questa operazione lo ebbe la Commissione feudale, istituita per dirimere le controversie sorte tra baroni, università e contadini nell'interpretazione della legge. Sin da principio, nelle intenzioni di Napoleone, le nuove norme furono uno strumento che doveva formalizzare l'eversione della feudalità e, tra l'altro, l'uguaglianza di fronte alla legge, l'affermazione del potere legislativo dello Stato e la garanzia di una corretta protezione della proprietà privata, privando il baronaggio di secolari diritti [Zaghi 1971-1972; Ambrosini 1972; Taruffo 1980; De Francesco 2011], all'interno di una riorganizzazione del Regno che vedeva un'organica divisione del territorio [Mascilli Migliorini 2003; Mascilli Migliorini 2011b].

Al tramonto del regime assolutistico corrispose la crisi dei sistemi repressivi a favore di un'inevitabile loro modernizzazione, soprattutto in chiave culturale e amministrativa [Castelnuovo, Castronuovo 1987].



Fig. 1: Costanzo Angelini, *Rappresentazione allegorica del Regno di Gioacchino e Carolina Murat (Napoli, collezione privata)*.

Un insieme di procedure che consentirono di regolare la burocrazia e di limitare l'arbitrio e il soggettivismo senza rinunciare al governo del territorio, anzi potenziandolo al massimo con nuovi strumenti conoscitivi: schedari e statistiche, rilevamenti territoriali e mappe, spesso mutate sull'esperienza militare e sulle nuove scuole di formazione tecnica; suddivisione precisa dei quartieri, numerazione delle case; registri e rapporti. In maniera si può dire induttiva, all'interno del rapporto tra governo e trasformazione urbana, si profila così uno dei più significativi risultati prodotti dalla progressiva affermazione della „città-servizio“ [Gravagnuolo 1990, 18-22], al fine di rispondere alle istanze di una rinnovata realtà amministrativa in garanzia dell'inevitabile metamorfosi dei caratteri della città e del territorio, armonicamente diviso tra natura e paesaggio [Camporesi 1992; Barberis 1997; Barberis 1999].

MASSIMO VISIONE

3. Le élites e la crisi del territorio nel Mezzogiorno d'Italia

A Napoli, il Codice Napoleonico entrò in vigore all'inizio del 1809, tagliando bruscamente i ponti con l'organizzazione giudiziaria vigente da circa quattro secoli [De Martino 1971]. Il Tribunale di prima istanza – istituito da Gioacchino Murat nel 1808 – era chiamato a decidere nelle materie civili; tra l'altro aveva il compito di convalidare i contratti dei pupilli e delle altre persone privilegiate. Solo nel 1817 la materia giudiziaria venne disciplinata con una legge organica che in sostanza tutelò e migliorò il sistema francese, contrariamente a quanto avveniva in altri stati italiani, come nel Regno di Sardegna e nel Ducato di Modena, in cui si ritornò alla legislazione settecentesca.

Un contesto culturale in cui si respirava una profonda fiducia nei confronti di un inarrestabile progresso civile dell'umanità, nella concezione di un sapere scientifico sempre più al servizio dell'utile pubblico e del benessere collettivo, al punto di fondare una nuova scienza dell'amministrazione per la costruzione delle *magnifiche sorti e progressive* di un regno moderno ed europeo [Galasso 2003, 239-261]. Era ormai da tempo che il tema della grande città era al centro delle attenzioni non solo degli architetti, ma soprattutto di economisti, politici e intellettuali partecipi dei processi necessari alla modernizzazione della società civile.

Il riordinamento giuridico smussava il secolare squilibrio tra l'aristocrazia e la borghesia, con ovvie ripercussioni sulla feudalità e sulla proprietà privata e, quindi, sulla configurazione e sull'immagine del paesaggio. I nuovi procedimenti furono espressione degli interessi della borghesia che, dopo l'abolizione della feudalità, fu la vera protagonista dei successivi decenni fino all'unità d'Italia.

Un sempre maggiore autocontrollo della macchina statale, con un carattere specificamente tecnico, era promosso grazie a un graduale rafforzamento del proprio ruolo, che sarebbe stato inesorabilmente confermato negli anni seguenti, rappresentando di fatto un punto di non ritorno. All'inizio degli anni venti, le conseguenze delle riforme francesi avevano raggiunto la massima entità in quasi tutti i settori. Con il Regno d'Italia, l'unificazione legislativa fu risolta con l'emanazione di un unico *corpus* di leggi, ma l'orientamento fu oramai quello di estendere ai singoli stati la normativa già vigente nel Regno di Sardegna.

Le perizie rappresentano il prodotto finale di un processo di tutela della proprietà privata e dell'economia liberale, garantita dal Codice e dalla costituzione dei tribunali, con la reimpostazione del conclamato dominio della ragione formale borghese sulle desuete prescrizioni dell'*ancien régime*. Come è stato fatto notare da Costanza D'Elia,

questo vale in primo luogo per il diritto di proprietà, conclamata chiave di volta del nuovo regime. Lontano dal costituirsi come una struttura monolitica e salda e un elemento fissato una volta per tutte, il diritto di proprietà si manifesta come dato di difficile e lunga metabolizzazione, da parte della società come dello stato, che ne elabora interpretazioni differenti nelle sue differenti vesti [D'Elia 1996, 153-154].

Questo *corpus* di rilievi è un insieme omogeneo ed emblematico del progresso tecnico e formativo di una classe di professionisti riformati essi stessi e al servizio dell'uguaglianza dell'uomo di fronte alla legge, che non mancherà di rilevare la crisi dell'antico sistema e la trasformazione della città e del paesaggio nell'Ottocento.

L'effetto va contestualizzato insieme a tutte le riforme del decennio, il cui segno è ben sintetizzato da Lodovico Bianchini

caduta la feudalità, sciolti i beni da tanti vincoli, divisi i demanii, resi noti i debiti delle famiglie per mezzo della conservazione delle ipoteche, data miglior guarentigia al diritto di proprietà e di possesso, fu per così dire la nostra società in gran movimento, e l'un cittadino tenea ragione coll'altro de' rispettivi debiti e de' crediti. Allora si videro ad un tratto crollare dal loro straordinario lustro gran numero di cospicue famiglie, la fortuna delle quali era fondata sopra i debiti. I loro superbi palagi, ove già le belle arti avean gareggiato, furono divisi tra i loro familiari e creditori, ed essi furon costretti a procurarsi onorato vitto con la fatica delle proprie braccia! [Bianchini 1939, 500].

Il *Tribunale Civile* è uno dei fondi archivistici più cospicui esistenti oggi presso l'Archivio di Stato di Napoli, sia per la continuità del patrimonio documentario, sia per la quantità di materiale grafico ivi conservato. Le descrizioni e le note in calce ai rilievi forniscono elementi di grande interesse, non solo per quanto riguarda le vicende relative alle proprietà, ma anche per le questioni di stima, per la consistenza dei beni inventariati, per i passaggi di proprietà, per la lettura di quegli elementi che hanno influenzato la trasformazione di grandi comparti urbani e indirizzato l'ampliamento e la costruzione di nuovi quartieri di espansione della città borghese.

Una ricerca svolta da chi scrive ha documentato e individuato 150 perizie del Tribunale civile di Napoli relative a giardini, delizie, orti urbani, territori agricoli e brani di paesaggio rurale all'interno del muro finanziario e nei suoi dintorni nell'Ottocento preunitario [Visone 2013]. Ma tale ricerca andrebbe ampliata alla Campania e al resto del Mezzogiorno continentale, come già fatto in tempi e modi diversi in alcuni studi per l'agro napoletano e salernitano [Visone 2009; Perone, Coccia 2012; Veropalumbo 2014; Visone 2015], anche perché, è bene sottolineare, una non trascurabile parte delle sole perizie presenti nell'Archivio di Stato di Napoli riguarda beni ubicati anche nelle altre province del Regno.

Condividendo la posizione di chi ha insistito sull'opportunità di un approccio ai documenti cartografici e iconografici non più circoscritto al solo esame degli elementi presenti nella mera rappresentazione [Nutti 1996; Zorzi 1999; de Seta 2011], si sono volute analizzare criticamente «le effettive ragioni con cui essi si sono espressi per soddisfare quelle ragioni, il tipo di cultura che li ha realizzati e l'impronta che essi hanno lasciato nelle forme e nei gradi di cognizione delle realtà territoriali, la loro connessione con altre espressioni figurative e con altre fonti informative, le modalità e i fini con cui sono stati usati» [Gambi 1984, 10]. Si è preferito, quindi, non limitarsi alla sola analisi dei documenti reperiti, attraverso la verifica delle persistenze sul territorio, ma stabilire i motivi che li richiesero e gli effetti che ne sono conseguiti.

Le *Perizie* indagate abbracciano un arco di tempo compreso tra il 1809 e il 1862. Un periodo in cui sortiscono effetto le notevoli trasformazioni dell'amministrazione pubblica elaborate sul finire del XVIII secolo, ma intraprese e attuate durante il Decennio francese. Sono anni in cui, insieme all'*embellissement* urbano prodotto dalle nuove istanze della società borghese, si verifica nel territorio anche il puntuale insediamento di attività produttive e l'avvio di infrastrutture a grande scala, come conseguenza di una rivoluzione industriale arrivata non senza qualche ritardo nel [Savarese 1983; Rubino 1990; Buccaro 1992; Parisi 1998; Rubino 2011]. Rinnovamento sociale e insediamenti industriali danno luogo a un fervore di opere che colpisce le aree interne ed esterne della capitale, mutando il carattere e l'identità del paesaggio. Un'alterazione dell'armonico rapporto e della felice convivenza tra città e campagna a Napoli, che la documentazione del fondo testimonia e

MASSIMO VISONE

che trova riscontro nella fortuna iconografica della città e dei suoi dintorni [de Seta, Buccaro 2006; de Seta, Buccaro 2007].

A Napoli, un fondamento alle riforme è da ricercarsi nell'ambiente culturale che caratterizza il ceto intellettuale fino alla Rivoluzione, che restò però isolato dalla realtà sociale, distante e diversa da quella parigina del 1789. Al contrario, la politica napoleonide tese a un solido programma di insediamento non invasivo attraverso un radicamento sul territorio e un coinvolgimento delle risorse locali.

Infatti, chi più di ogni altro pare avere raccolto l'eredità di quel dibattito sulle capitali fu Vincenzo Cuoco [Themelly 1985; Villari 2012]. Questi alla fine del 1804 discute pubblicamente della «necessità storica delle grandi capitali» [Cuoco 1804, 130]. Cuoco, molisano di nascita, studia a Napoli, fu allievo di Giuseppe Maria Galanti per accostarsi poi alla cerchia di Francesco Maria Pagano, ma frequenta anche i protagonisti della rivoluzione napoletana, interessandosi in particolare alla questione feudale. Nel 1806 rientra a Napoli e ricomincia per lui la strada tutta in salita per la sua carriera politica. In questo senso, piace pensare che «i perduti verbali del consiglio di stato avrebbero potuto dimostrare un più diretto legame tra le sue “considerazioni urbanistiche” ed un grande progetto di ampliamento, egemonia e consolidamento della capitale che allora andava maturando» [Villari 1997, 13]. Nel 1807, prima è presidente della commissione incaricata della nuova legge dei tribunali; poi è nella commissione incaricata di redigere il codice civile; subito dopo è membro della Commissione feudale; nel 1809 è Sovrintendente alla compilazione del catasto provvisorio; infine, nel 1812, occupandosi di problemi di assetto territoriale della città, sostiene la necessità di redigere piani di costruzione e di sviluppo per tutte le città del Regno, all'insegna della *ratio* che doveva caratterizzare un moderno governo della cosa pubblica.

Questa borghesia, nota Giovanni Hausman

che subentra nel possesso privato o nell'affitto capitalistico della terra alla nobiltà e al clero, e li trascina nelle riforme su accennate, è una classe scaltrita nella lotta per l'emancipazione e che intende mettere a frutto i notevoli progressi delle discipline scientifiche, via via compiuti, anche nel campo della conoscenza della natura, durante il Seicento e nel “secolo dei Lumi”: a differenza della scienza “aristotelica” che aspirava alla pura conoscenza, la nuova scienza ha dichiarati fini applicativi e si traduce in ritrovati tecnici che già hanno procurato sensibili vantaggi alle industrie [...]. L'esempio di queste è attraente, poiché in virtù di procedimenti razionali le attività delle categorie cittadine si sono moltiplicate e valorizzate, e la ricchezza che ne viene accumulata – se non minaccia ancora di competere vittoriosamente con quella terriera – tuttavia invita a investimenti produttivi anche nella terra stessa [Hausman 1972, 95-96].

Attraverso un'attenta lettura del *Saggio* di Cuoco, è possibile dedurre il valore progressivo che l'autore attribuisce alle riforme dell'amministrazione e della giustizia. Riassumendo criticamente gli anni di governo borbonico l'autore dichiara:

Io mi trattengo molto sopra queste che sembran piccole cose, perché da esse dipendono le grandi. Cambiate le prime; ed immaginate che Tanucci avesse compresa tutta la potenza del regno, e vi avesse stabiliti ordini ed educazione militare; che il potere amministrativo fosse stato diviso dal giudiziario, e divenuto quello più attivo, questo più regolare [...]. Con piccolissime riforme voi produceste un grandissimo bene [Cuoco 1806, 63].



Fig. 2: Carlo Baccaro, Antonio Lauritano e Antonio del Giorno, *Prospetto e pianta dei beni urbani di Pietro Mertz a San Giovanni a Teduccio, 1832* (Archivio di Stato di Napoli, Tribunale Civile di Napoli, Perizie, b. 4, fasc. 5071).

Era ormai da tempo che il tema della grande città era al centro delle attenzioni non solo degli architetti, ma soprattutto di economisti, politici e intellettuali partecipi dei processi necessari alla modernizzazione della società. Era ormai maturo il tempo per avviare i processi di industrializzazione dei grandi territori agricoli e rurali del Regno: e con esso la mutazione di un'identità fortemente radicata nella veduta di paesaggio.

4. Le perizie come fonte cartografica per il paesaggio

Le perizie grafiche, spesso di qualità notevole sotto l'aspetto tecnico per la precisione dei periti nel rilievo, documentano uno stato dei luoghi quasi sempre oramai profondamente alterato e non più di facile riscontro nella cartografia odierna, se non mediato dalla cartografia storica. Ma, in particolare, attesta una perdita sostanziale dei terreni: prime vittime sacrificali della „domanda“ edilizia della città nel secondo dopoguerra.

Quasi sempre si trattava di beni che necessitavano di una definizione quantitativa e qualitativa per essere oggetto o di divisione ereditaria o di espropriazione, ma anche contenziosi tra proprietà confinanti. Se il primo motivo appare del tutto evidente, in quanto

MASSIMO VISONE

in presenza di conflitto fra eredi era necessario determinare il valore del bene da suddividere, il secondo ha bisogno di un'ulteriore chiarimento. Le cause di espropriazione forzata o contese erano soggette a valutazioni e stima, la cui perizia si svolgeva secondo una metodologia piuttosto ricorrente, simile all'attuale pratica delle perizie giudiziarie.

La maggior parte delle piante sono riferite a beni immobili e territori più o meno estesi. Le piante illustrano una situazione territoriale abbastanza complessa, in cui oltre agli edifici e alle strade sono riprodotti elementi distintivi della città, dalle coltivazioni alle infrastrutture, dai mulini ai ponti, dalle mura ad attività economiche di varia natura. Gli atti prodotti a sostegno di cause relative a servitù, confini e altri elementi patrimoniali in contestazione dinanzi alla magistratura e i corrispondenti grafici consentono di trarre diverse considerazioni in rapporto alle successive trasformazioni.

I soggetti rilevati possono essere classificati in tre principali categorie, riferite alle rispettive scale di rappresentazione: architettonica, urbana e territoriale, con la possibilità che vengano restituite informazioni su una sola o su tutte e tre le categorie insieme all'interno del singolo documento.

In particolare, la categoria a scala urbana comprende spazi pubblici di diversa denominazione come piazze, strade, aree comuni e interi comparti, a cui si devono aggiungere infrastrutture come ferrovie, mura e ponti. Ciò si deve in particolare alla segnalazione di contestazioni avvenute sul territorio in seguito alla realizzazione di opere pubbliche, come il muro finanziere e nuove infrastrutture. In ambito territoriale, anche a scala paesaggistica, sono raccolte aree più o meno estese di Napoli e del suo comprensorio. Queste sono di dimensione, forma, origine e destinazione diversa: „paduli“, giardini, fondi arbustivi e seminativi, territori, valloni, boschi e montagne; e ancora sorgenti d'acqua di varia conformazione, come canali artificiali e corsi d'irrigazione, fiumi. Significativi sono i dati portati a margine, come l'indicazione dei termini di confine, delle coltivazioni, delle essenze arboree e di tutti quei requisiti che caratterizzano la maggiore o minore qualità della proprietà.

I disegni mostrano la volontà, da parte dei periti, di comunicare la conoscenza approfondita dell'oggetto rilevato con i suoi spazi, i suoi volumi, le sue partiture architettoniche, attraverso un metodico lavoro di misurazione, così come attenta è anche l'analisi e la raffigurazione del contesto urbano e ambientale degli edifici con l'indicazione delle sistemazioni esterne e degli spazi circostanti. Evidente è la ricerca di un maggiore rigore e di una più razionale omogeneità dei parametri adottati nel codice di raffigurazione (simbologia, scale di rappresentazione, sistemi di proiezione, orientamento) sempre più rispondenti a criteri di unificazione grafica, elemento distintivo della nascita di una nuova classe professionale.

Conclusioni

È evidente come la complessa opera di riforma operata durante il Decennio francese coinvolse l'intero sistema sia economico che produttivo, all'interno di un generale ridisegno sia dell'amministrazione governativa che della gestione del mondo lavorativo. Una riforma che in meno di dieci anni aprì la strada per l'ammodernamento del Regno, incidendo in maniera indelebile sulla società meridionale e sulla natura del suo paesaggio. Tutto un territorio che ha subito profonde trasformazioni, all'interno del quale si sono inizialmente sviluppati complessi urbani, sono sorte ville e giardini, si sono insediate attività industriali, ma poi ulteriormente parcellizzati e oggetto di grandi opere di lottizzazione nella seconda

metà del Novecento. Un contesto che obbliga spesso a una lettura archeologica per comprendere la cartografia, contestualizzare i fabbricati superstiti, recuperare *in situ* le permanenze di alcuni fondi rustici e le permanenze di alcuni dati paesaggistici che ne hanno contraddistinto per secoli l'identità. In questo senso, molte vie di ricerca sono ancora aperte e le fonti esistenti, negli archivi italiani e stranieri, sono state ancora poco consultate in questa direzione.

Bibliografia

- AMBROSINI, G. (1972). *Processo di unificazione del diritto*. In *Il territorio e l'ambiente. Storia d'Italia. I caratteri originali*. Torino: Einaudi, pp. 373-377.
- BADINI, G. (1999), a cura di. *Gli archivi per la storia dell'architettura*. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993), 2 voll. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- BARBERIS, C. (1997). *Le campagne italiane da Roma antica al Settecento*. Roma-Bari: Laterza.
- BARBERIS, C. (1999). *Le campagne italiane dall'Ottocento a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- BIANCHINI, L. (1939). *Della storia delle finanze del Regno delle due Sicilie*, 7 voll. Palermo: Stamperia di Francesco Lao. Edizione consultata a cura di DE ROSA, L. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane (1971).
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*. Napoli: Electa Napoli.
- CAMPORESI, P. (1992). *Le belle contrade. La nascita del paesaggio italiano*. Milano: Garzanti.
- CASTELNUOVO, E., CASTRONOVO, V. (1987), a cura di. *Europa moderna. La disgregazione dell'Ancien Régime*. Milano: Electa.
- CHIARENZA, S. (1996). *Vedere, descrivere e dipingere l'Italia tra Sette e Ottocento*. In *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Atti del convegno di studi (Roma, 7-9 novembre 1996), a cura di TATTI, M. Roma: Bulzoni Editore, pp. 279-298.
- CUOCO, V. (1804). *La necessità storica delle grandi capitali*. In «Il Giornale italiano», 155, 26 dicembre 1804. Ora in Id., *Scritti vari*, a cura di NICOLINI, F. e CORTESE, N. Bari: Laterza (1924).
- DE FRANCESCO, A. (2011). *Costituzioni e Codificazioni*. In MASCILLI MIGLIORINI 2011, pp. 171-190.
- CUOCO, V. (1806²). *Saggio sulla rivoluzione di Napoli*. Milano: Francesco Sonzogno.
- D'ANGELO, P. (2001). *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma-Bari: Laterza.
- D'ELIA, C. (1996). *Stato padre, stato demiurgo. I lavori pubblici nel Mezzogiorno (1815-1860)*. Bari: Edipuglia.
- DELLA TORRE, S. (1999). *Finalità delle raccolte di documenti per la storia dell'architettura*, in BADINI 1999, pp. 204-209.
- DE MARTINO, A. (1971). *Antico Regime e rivoluzione nel Regno di Napoli. Crisi e trasformazione dell'ordinamento giuridico*. Napoli: E. Jovene.
- DE SETA, C. (1982). *Il paesaggio. Storia d'Italia. Annali*, a cura di de Seta, C. 5. Torino: Einaudi.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi.
- DE SETA, C., BUCCARO, A. (2006), a cura di. *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. Napoli: Electa Napoli.
- DE SETA, C., BUCCARO, A. (2007), a cura di. *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. Napoli: Electa Napoli.
- DONADIEU, P., KÜNSTER, H., MILANI, R. (2008), a cura di. *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura. Manuale di teoria e pratica*. Firenze: Leo S. Olschki.
- GALASSO, G. (2003). *Napoli Capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche (1266-1860)*. Napoli: Electa Napoli.
- GAMBI, L. (1984). *Prefazione*. In *L'immagine interessata. Territorio e cartografia in Lombardia tra „500 e „800*. Milano: Archivio di Stato di Milano.
- GRAVAGNUOLO, B. (1990). *La progettazione urbana in Europa (1750-1960)*. Roma-Bari: Laterza.
- Guida generale degli archivi di Stato italiani (1981-1994)*. 4 voll. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- HAUSSMAN, G. (1972). *Il suolo d'Italia nella storia*. In *Il territorio e l'ambiente. Storia d'Italia. I caratteri originali*. Torino: Einaudi, pp. 61-132.
- JAKOB, M. (2005). *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki.

MASSIMO VISONE

- JAKOB, M. (2009). *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- MASCILLI MIGLIORINI, P. (2002). *L'Italia modello della città napoleonica*. In *Spazi della borghesia e governo del territorio nell'Italia napoleonica*. Atti del Forum Marengo (Alessandria, 14-16 giugno 2002). «Rivista napoleonica», 7-8, pp. 29-39.
- MASCILLI MIGLIORINI, L. (2011a), a cura di. *Italia napoleonica. Dizionario critico*, in collaborazione con MARINI D'ARMENIA, N. Torino: Utet.
- MASCILLI MIGLIORINI, P. (2011b). *La norma e la forma*. In MASCILLI MIGLIORINI 2011a, pp. 157-177.
- MORACHIELLO, P., TEYSSOT, G. (1983). *Nascita delle città di stato. Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero*. Roma: Officina Edizioni.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio.
- OTTANI CAVINA, A., CALBI, E. (2005), a cura di. *Il Settecento*. Milano: Electa.
- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*. Napoli: Athena.
- PERONE, M., COCCIA, F. (2012). *Il territorio salernitano nell'Ottocento borbonico. I disegni del fondo Registro e Bollo dell'Archivio di Stato di Salerno (1817-1862)*. Napoli: Giannini.
- RITTER, J. (1963). *Landschaft zur funktion des asthetischen in der modernen gesellschaft*. München: Aschendorff. Edizione consultata *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, a cura di VENTURI FERRIOLO, M. Milano: Guerini (1994).
- RUBINO, G.E. (1990). *Le fabbriche del Sud. Saggi di storia e archeologia dell'industria*. Napoli: Athena.
- RUBINO, G.E. (2011). *Le fabbriche del Sud. Architettura e archeologia dell'industria*. Napoli: Giannini.
- SAVARESE, L. (1983). *Un'alternativa urbana per Napoli. L'area orientale*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- SCHNEIDER, U., GRÖNING, G. (2009). *Stolo. Bibliographische Findmittel zur Gartenkultur. Italie*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- SISI, C. (2003), a cura di. *L'Ottocento*. Milano: Electa.
- TARUFFO, M. (1980). *La giustizia civile in Italia al „700 a oggi*. Bologna: il Mulino.
- THEMELLY, M. (1985). «Cuoco, Vincenzo». In *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, vol. 31, pp. 388-402.
- TONGIORGI TOMASI, L., ZANGHERI, L. (2008), a cura di. *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano (1980-2005)*. Firenze: Leo S. Olschki.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: il Mulino.
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- TREZZANI, L. (2004), a cura di. *Il Seicento*. Milano: Electa.
- VEROPALUMBO, A. (2014). *Trasformazioni urbane della provincia di Napoli nel repertorio iconografico delle Perizie del Tribunale civile*. In *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di DE SETA, C. e BUCCARO, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 435-445.
- VILLANI, P. (1974). *Mezzogiorno tra riforme e rivoluzione*. Roma-Bari: Laterza.
- VILLARI, R. (1977). *Mezzogiorno e contadini nell'età moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- VILLARI, S. (1997). *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di ALISIO, G.C. Napoli: Electa Napoli, pp. 15-24
- VILLARI, S. (2012). «La ville est malade». *Fondamenti filosofici dell'«embellissement» urbano. Voltaire, Milizia, Cuoco*. In *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, a cura di TEDESCHI, L. e RABREAU, D. Mendrisio-Cinisello Balsamo: Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, pp. 67-81.
- VISONE, M. (2009). *Paesaggi perduti. L'hinterland napoletano e la mutazione dell'identità urbana*. In *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, a cura di DE SETA, C. e BUCCARO, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 109-123.
- VISONE, M. (2013). *Napoli «Un gran Teatro della Natura». Città e paesaggio nelle Perizie del Tribunale Civile (1809-1862)*. Napoli: Paparo edizioni.
- VISONE, M. (2015). *Paesaggio e identità dell'hinterland: l'area metropolitana di Napoli*. In *Le due città. Metropoli e identità mutanti*, a cura di CAROFALO, V. Napoli: Editoriali d'Ateneo. Università degli Studi di Napoli L'Orientale, pp. 129-144.
- ZAGHI, C. (1971-1972). *Proprietà e classe dirigente nell'Italia giacobina e napoleonica*. In «Annuario dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», XXIII-XXIV.
- ZORZI, R. (1999), a cura di. *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*. Venezia: Marsilio.

Sitografia

<http://www.archivi-sias.it/>

Contributi
Papers

Fonti iconografiche per il Real Sito di San Leucio *Iconographic sources for the Royal Site of San Leucio*

RICCARDO SERRAGLIO

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

It is well-known in the scientific community that the Royal Site of San Leucio has been studied for a long time by accredited authors, who have analyzed its political-administrative structure and its architectural and urban planning from different disciplinary perspectives. Nevertheless, in recent essays dedicated to San Leucio, the importance of a new project aimed at recovering and classifying historical, documentary and iconographic sources has been highlighted, giving the scientific community an extended and varied repertoire that can be still expanded with new acquisitions.

Regarding the iconographic sources, it is worth mentioning that buildings and territories aggregates in the Royal Site are present in numerous depictions, produced for different purposes over a very long time, from the mid-18th century to the late 1800^s. Starting from 18th century project designs, through to the accompanying drawings to the "Platea" composed by the administrator Antonio Sancio around 1826, and through the many 19th century celebratory images, arriving at the reliefs for the land registry drawn up between the end of 19th and the beginning 20th century. The knowledge and study of all these depictions will become a useful tool to discern and substantiate aspects of architecture and material culture related to productive activities, which have developed in the Royal Site of San Leucio from its founding to the present day.

Parole chiave

Iconografia, Sito Reale, Architettura del Settecento

Iconography, Royal Site, Eighteenth century architecture

Introduzione

Lucio D'Alessandro, in un recente saggio dedicato all'esperimento sociale della Real Colonia di San Leucio, ha evidenziato l'opportunità di nuovi incontri tra studiosi orientati al rinnovamento dello stato dell'arte e all'individuazione di nuovi ambiti di ricerca, finalizzati alla "moderna valorizzazione" del sito leuciano [D'Alessandro 2014, 58-61]. Di certo, per un sito il cui valore culturale è universalmente riconosciuto – si pensi all'inserimento nella lista dei World Heritage Sites dell'UNESCO nel 1997 – e che è oggetto da decenni di ricerche condotte da autorevolissimi studiosi, i quali hanno analizzato con cura le fonti documentarie disponibili, non sembra facile offrire apporti realmente innovativi. Tuttavia, se si vuole fornire un contributo davvero efficace, la strada giusta da percorrere non è quella degli eventi sporadici, magari organizzati in occasione di ricorrenze o anniversari – come le giornate del 2004 per celebrare il bicentenario della morte dell'architetto Francesco Collecini o le numerose manifestazioni in programma nell'anno corrente per il terzo centenario della nascita di Carlo di Borbone – o quando si può usufruire di finanziamenti che permettono di formare gruppi di ricerca destinati a operare in ambiti e

tempi limitati. La strada giusta, al contrario, è quella della continuità e della collaborazione che, superando le annose e dannose contrapposizioni tra scuole e studiosi, potrà fornire in un futuro prossimo strumenti per una revisione e un avanzamento sostanziali della conoscenza del Real Sito di San Leucio. In un contesto necessariamente allargato, perché l'esperienza di San Leucio investe aspetti storico-artistici, sociali, economici ecc., il ruolo degli storici dell'architettura potrà essere fondamentale proprio perché, come ha di recente argomentato Fabio Mangone, l'urbanistica e l'architettura leuciana risaltano per l'elevatezza e la singolarità dei loro caratteri nel contesto della cultura architettonica del Settecento [Mangone 2014]. In questa direzione, il presente contributo intende offrire un apporto per ampliare le ricerche già coordinate da altri studiosi [Ascione, Cirillo, Piccinelli 2012-2013] volte alla sistematizzazione delle fonti iconografiche inerenti al Real Sito di San Leucio, auspicando ulteriori avanzamenti in un prossimo futuro, in modo da poter disporre di un catalogo per quanto possibile completo e attendibile.

1. Immagini, rilievi e progetti settecenteschi

La prima immagine del Belvedere, nella nota veduta a volo d'uccello di *Caserta* edita nel 1703 [Pacichelli 1703, tavola allegata al testo] precede di circa mezzo secolo l'acquisizione del sito da parte di Carlo Borbone. Tuttavia, la rappresentazione redatta da Cassiano de Silva, pur interessante perché riporta le caratteristiche salienti del sistema insediativo e dei principali complessi edilizi del territorio casertano, non restituisce con fedeltà lo stato dei luoghi e la conformazione degli edifici. Per quanto riguarda il Belvedere di San Leucio, posto all'interno di un recinto approssimativamente circolare, è raffigurato in maniera estremamente sintetica con una sequenza di tre prospetti con terminazioni puntiformi, che alludono a coperture a tetto, separati da quattro corpi più stretti, che potrebbero corrispondere alle torrette angolari citate nella descrizione redatta nel 1636 dal perito estimatore Francesco Guerra¹. Il simmetrico edificio termina sui due lati con tre arcate mentre sul margine orientale dell'area recintata è collocata una torre, separata dal palazzo. Tale figurazione del Belvedere, che non corrisponde allo stato dei luoghi come riportato da Francesco Collecini nel rilievo a scala territoriale redatto nel 1773 che si commenterà in seguito, presenta, a mio parere, un'alterazione della realtà poiché manipola la forma del parallelepipedo corrispondente al volume del fabbricato allineandone le facce sopra un unico piano, per renderle visibili contestualmente. In definitiva, le approssimazioni e le alterazioni apportate al palazzo e all'area circostante rendono poco utile questa prima immagine ai fini di un'esatta conoscenza dello stato dei luoghi prima delle trasformazioni borboniche, tuttavia essa rappresenta efficacemente il ruolo del palazzo in relazione alle altre presenze architettoniche e urbanistiche che caratterizzavano l'area casertana alla fine del Seicento.

Un'altra significativa immagine del Belvedere è nella *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* di Luigi Vanvitelli, nella quale il palazzo è raffigurato sullo sfondo di una veduta prospettica il cui soggetto in primo piano è, ovviamente, la reggia vanvitelliana [Vanvitelli 1756, tav. XIII]. In effetti, i caratteri dell'edificio, raffigurato in lontananza, appaiono poco definiti ma è comunque possibile distinguere la copertura a tetto e i corpi in oggetto laterali, corrispondenti alle torri angolari menzionate nella citata descrizione seicentesca. Inoltre, la scenografica raggiera di strade che collega il Belvedere al parco della reggia rivela l'intenzione, da parte di Vanvitelli e dei suoi committenti, di utilizzare l'edificio assegnandogli una funzione complementare al nuovo grande palazzo reale.



Fig. 1: Il Belvedere nella veduta di "Caserta" di Cassiano de Silva (Pacichelli 1703).

Fig.2: Il Belvedere nella *Pianta, che si rilevò dal Regio Architetto D. Francesco Collecini ...*, 1773.

Il primo grafico che raffigura con esattezza lo stato dei luoghi prima delle radicali trasformazioni attuate a partire dagli anni settanta del Settecento è la *Pianta, che si rilevò dal Regio Architetto D. Francesco Collecini nel suo stato antico allorché per ordine Reale si fece la prima chiusura di muro intorno al R. Bosco montuoso di S. Leucio con le masserie di Partolari, e valloni, che lo circondano, e con quelle poche fabbriche allora esistenti, che restavano rinchiusse dal muro medesimo. Quale chiusura avea per confine nella sua parte orientale l'antica strada pubblica chiamata dell'arco, che conducea a Morrone e dividea il detto monte di S. Leucio dall'altro chiamato Monte-Briano, il quale fu posteriormente anch'esso rinchiuso da muro dopo l'acquisto de' suoi territori appartenenti a diversi Proprietari*². Il rilievo, come si evince dall'ampia didascalia, riporta con esattezza topografica il recinto in muratura realizzato nel 1773 da Collecini, prima di stabilire gli impianti per la produzione di filati serici, in modo da costituire intorno al palazzo del Belvedere una vasta riserva di caccia, la cui estensione andava dalle propaggini del parco della reggia di Caserta fino alle sponde del Volturno, a breve distanza da Capua.

Passando dalla scala territoriale a quella particolareggiata del singolo edificio, fondamentali per la comprensione della conformazione dell'antico casino, prima della sostanziale ristrutturazione attuata tra il 1786 e il 1789, sono due piante, del primo e del secondo piano, attribuite a Collecini e datate alla metà degli anni settanta del XVIII secolo³, sostanzialmente corrispondenti a quanto descritto negli apprezzamenti redatti nel 1636 e nel 1749⁴. L'impianto planimetrico dell'edificio, pressappoco quadrato, era definito sull'asse sud-nord: da un portico di accesso; dalla *gran Sala di comunicazione* a doppia altezza, corrispondente alla sala da pranzo dell'antico Belvedere; dai tre ambienti contigui della scala, della cappella e della sacrestia. Sui due lati dell'ambiente centrale si sviluppavano simmetriche sequenze di quattro stanze per parte, adibite a stalle e abitazioni. Più semplice l'articolazione del piano nobile, suddiviso in due appartamenti, uno, più ampio, per il sovrano, e l'altro per il caporale dei guardiacaccia.

Va segnalata l'assenza delle torri angolari citate in precedenza, forse rimosse per motivi statici. Circa la cronologia delle descritte planimetrie, sono sicuramente posteriori al 1765, anno in cui Luigi Vanvitelli relazionò sulle condizioni dell'edificio consigliando di rinnovare

le strutture murarie e le coperture⁵, e antecedenti al 1776, quando si stabilì di trasformarne il vano centrale in chiesa parrocchiale⁶. Sembra plausibile, pertanto, accettare la datazione del 1775 circa [*San Leucio. Archeologia, storia, progetto* 1977, 44-45].

Dopo il primo intervento di ripristino, documentato dalle planimetrie appena commentate, Collecini ebbe l'incarico di una nuova ristrutturazione del Belvedere, attuata dal 1786 al 1789, allorché Ferdinando IV decise di dare al palazzo la nuova funzione di *Edificio della Seta*, aggiungendo al nucleo seicentesco nuovi corpi di fabbrica. Una planimetria autografa di Collecini, databile al 1789, sintetizza il progetto di restauro e di riqualificazione funzionale del palazzo del Belvedere [D'Onofri 1789, tavola allegata al testo]. L'architetto ampliò l'antico casino sul fronte meridionale con due simmetriche stanze, larghe la metà di quelle contigue, e aggiunse nuovi corpi di fabbrica sul lato settentrionale, separati dallo stabilimento per la trattura dell'organzino costruito nel 1783 alle spalle del palazzo, in modo da delimitare un ampio cortile rettangolare a ridosso del declivio montuoso. Si definì, in tal modo, un organico impianto planimetrico, con un avancorpo corrispondente all'antico palazzo baronale, dove nel descritto salone a doppia altezza era stata collocata la chiesa parrocchiale della Colonia, e un fabbricato posteriore largo quasi il doppio, con un'ampia corte interna, nella quale si svolgevano le attività lavorative. Il nuovo edificio includeva, in definitiva, l'appartamento per la famiglia reale, le residenze del direttore della manifattura e del parroco e una serie di stanze utilizzate per la produzione serica, dislocate nella parte costruita *ex novo*.

L'ultima parziale raffigurazione settecentesca del Belvedere potrebbe essere la *Pianta dei Reali Giardini di S. Leucio*, offerta a Ferdinando IV «padre de suoi popoli ed amatore delle scienze ed arti» dal giardiniere Raffaele Abbate. Questa potrebbe raffigurare il progetto di sistemazione dei giardini del Belvedere dopo la caduta della Repubblica Partenopea del 1799, quando il sovrano, riappropriatosi della Colonia, ordinò alcuni significativi interventi edilizi per ripristinare il decoro architettonico del Real Sito⁷.

2. Vedute del Real Sito nella pittura di paesaggio

Dopo alcuni lavori di manutenzione del palazzo del Belvedere di modesta entità, lo stato dei luoghi del Real Sito cominciò a essere radicalmente modificato negli anni settanta del Settecento, con la costruzione della recinzione della Reale Caccia (1773) e dei primi edifici: il Casino di Sarzano (1773-1774), che avrebbe assunto la denominazione di Casino Vecchio per distinguerlo dal rinnovato Belvedere, dopo la ristrutturazione di quest'ultimo, e le stalle e le abitazioni per i coloni della Vaccheria (1774-1775). Già dopo questi primi interventi edilizi, per l'amenità del luogo e per la preferenza accordatagli da Ferdinando IV, San Leucio divenne uno dei soggetti preferiti dei vedutisti borbonici. Nel 1782 il famoso pittore prussiano Jakob Philipp Hackert dipinse la *Mietitura a San Leucio*, dove i contadini sono parte integrante del paesaggio, immortalati mentre mietono il grano e mentre danzano felici sotto il fresco di un tendone, con alle spalle i fabbricati del quartiere della Vaccheria e del casino di Sarzano [Capano 2007, 209-210]. Lo stesso Hackert prescelse il Belvedere di San Leucio non come soggetto ma come punto di vista ideale per immortalare la piana di Caserta con la reggia vanvitelliana nella *Vue de Caserte, prisé au Belvedere du Roy*, commissionatagli dalla granduchessa di Russia Maria Fiodorova di Wüttemberg, che ricevette il dipinto nel 1784 [Capano 2007, 211 e 213].

Due piccole vedute del complesso del Belvedere, una d'insieme e un primo piano del palazzo, sono impresse su due piatti del Servizio dell'Oca, il prezioso servizio da tavola in



Fig. 3: Pietro Saja, particolare della Real Colonia di San Leucio nella pala d'altare della chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Vaccheria, 1804 (fotografia di Bruno Cristillo).

porcellana prodotto dalla Real Fabbrica di Capodimonte tra il 1793 e il 1795 per Ferdinando IV, composto da oltre quattrocento pezzi decorati da vedute degli edifici e dei siti più rimarchevoli del Regno, così denominato per la conformazione dei pomelli di alcune zuppere, che riproducono in scala ridotta la scultura ellenistica del “Fanciullo che strozza l’oca”, conservata a Roma nei Musei Capitolini [Pignatelli 2010, 204].

Un’ambientazione inconsueta, differente dal clima arcadico e festoso solitamente presente nelle immagini del Real Sito, è nella veduta della Colonia di San Leucio inserita nella singolare pala d’altare della chiesa di Santa Maria delle Grazie alla Vaccheria, edificata tra il 1803 e il 1805 [Marello 1992, 14 e 17]. Il grande dipinto, commissionato a Pietro Saja nel 1804, si compone, in realtà, di due quadri, l’uno interno all’altro. Quello più grande raffigura tre angeli, sormontati dalla colomba dello Spirito Santo, che reggono una tela più piccola, sulla quale è riprodotta una “Pietà” ispirata a un dipinto cinquecentesco oggetto di particolare devozione da parte di Ferdinando IV. Questa poteva essere rimossa mediante un meccanismo a manovella, alloggiato nella parete retrostante, per essere portata in processione durante le festività solenni. Ai piedi della pala è dipinta una veduta del borgo di San Leucio con il Belvedere e i quartieri operai, eseguita da Saja, che risiedeva a Roma, sulla scorta di un bozzetto inviatogli da Luigi Fergola. La particolarità della rappresentazione è costituita dai personaggi intenti a battaglia davanti al palazzo del Belvedere, in sostituzione dei consueti coloni e cortigiani impegnati in attività lavorative e ludiche, presenti negli altri dipinti. Si tratta di una rappresentazione dei moti rivoluzionari del 1799, che causarono la perdita temporanea della Real Colonia, sicché la pala rappresenta un *ex voto* del sovrano alla Madonna, che gli aveva concesso di riappropriarsi del più caro tra i Siti Reali, da lui prescelto per fondare la città ideale di Ferdinandopoli.

In occasione dell’inaugurazione della chiesa della Vaccheria, celebrata il 2 luglio del 1805, Luigi Fergola realizzò un dipinto raffigurante la festa allestita nell’area antistante l’edificio, addobbata da architetture effimere di gusto classicista, caratterizzate da porticati simmetrici evidenziati al centro da corpi in aggetto sormontati da timpani, e popolata da personaggi vestiti con una certa eleganza [Capano 2007, 213-214]. Lo stesso soggetto, ma con qualche differenza negli elementi di arredo del piazzale, è raffigurato in un disegno

assegnato a Philipp Hackert [*San Leucio. Archeologia, storia, progetto* 1977, 72-73] considerato il bozzetto preparatorio per un dipinto, conservato nel Museo di San Martino e pubblicato nel 1977. L'attribuzione, tuttavia, potrebbe essere contestata perché è noto che dal 1799 al 1807, anno della sua morte, il celebre pittore abitò e lavorò in Toscana. L'elemento di maggiore interesse delle due vedute è, a mio parre, la singolare raffigurazione della chiesa appena costruita, la cui facciata neogotica s'intravede dietro il folto fogliame di due grandi querce. L'inusuale ambientazione, che permetteva una percezione limitata dell'inedita architettura, seminascosta dal filtro arboreo antistante, rappresenterebbe la personale interpretazione di Collecini – e del suo collaboratore Giovanni Patturelli – della figurazione compositiva, largamente adottata nei coevi giardini informali inglesi, dell'inserimento di finte rovine di templi classici occultate da una fitta vegetazione, in modo che la loro inaspettata apparizione destasse stupore nei frequentatori del sito [Serraglio 2005¹, 567, 572-573].

Nel 1818 Antonio Veronese, attivo al servizio dei Borbone dal 1815 al 1829, dipinse due tele raffiguranti il Casino di San Silvestro e il complesso del Belvedere [Capano 2007, 214]. Chiaramente influenzato dalle modalità dell'Hackert, l'autore riprodusse con limpida definizione cromatica il paesaggio agrario della tenuta, disteso alle spalle dei consueti personaggi della corte borbonica, raffigurati secondo uno stereotipo hackertiano ai piedi di un'alta quercia. Nel primo quadro, il piccolo edificio di San Silvestro, collocato su un altopiano della collina di Briano circondato da giardini e orti, vigne e oliveti, è visto di scorcio dal suo versante settentrionale, mentre verso valle si intravedono appena una porzione della scenografica Vigna del Ventaglio e più in basso i quartieri operai San Carlo e San Ferdinando. Nel secondo è raffigurato il complesso del Belvedere con l'adiacente Filanda dei Cipressi, immortalato da un punto d'osservazione che potrebbe essere collocato con approssimazione all'interno del parco della reggia di Caserta.

Intorno al 1850 – ma tale datazione potrebbe essere sostanzialmente anticipata – Salvatore Fergola, figlio del citato Luigi, dipinse una suggestiva veduta della pianura di Caserta dalla terrazza antistante il Belvedere di San Leucio e precisamente dal versante orientale, ossia quello della corte con la statua del re Ferdinando IV [Capano 2007, 216]. Sovrastato dall'imponente sagoma del Vesuvio, il palazzo reale di Caserta, appena decentrato e attorniato dagli abitati di Maddaloni, Sala, Caserta e Casanova, costituisce il punto focale del dipinto. In secondo piano, appena sotto la terrazza, popolata da figure prevalentemente femminili, è raffigurato il quartiere San Ferdinando e parte del quartiere Trattoria, verso i quali converge il rettilineo alberato di collegamento con il casale di Sala.

Infine, intorno al 1860 Alessandro Fergola, figlio di Luigi e fratello di Salvatore, dipinse *La piana di Caserta*, quadro di proprietà privata ma già noto agli studiosi e di recente pubblicato da Pignatelli, nel quale il complesso del Belvedere, raffigurato sul margine sinistro della rappresentazione, si contrappone alla mole del palazzo reale di Caserta, disposta simmetricamente sul lato opposto, in modo da bilanciare la composizione [Pignatelli 2010, 206].

Oltre ai quadri, si conoscono numerose immagini seriali del Real Sito di San Leucio – litografie e stampe ottenute da matrici xilografiche – conservate in collezioni private, che raffigurano scorci del Belvedere, del casino di San Silvestro e scene di caccia. Si ricordano, tra le più note, quella che mostra in primo piano una delle due simmetriche fontane monumentali poste ai lati dell'Edificio della Seta e sullo sfondo la reggia di Caserta sormontata dal Vesuvio [*San Leucio. Archeologia, storia, progetto* 1977, 77]; un'altra, che può essere considerata il controcampo della precedente, nella quale è raffigurato il

complesso del Belvedere visto dalla pianura sottostante, tratta da un numero del 1837 del *Poliorama Pittoresco*; la bella litografia realizzata dall'incisore Giovanni Wenzel sulla scorta di un dipinto di Salvatore Fergola, intitolata *Caccia di cinghiali nel Real Bosco di S. Leucio*, che però non comprende soggetti architettonici; quella della serie *Cacce Reali*, intitolata *Ritrovo di caccia a San Leucio*, che riproduce uno scorcio del Casino di San Silvestro, pubblicata in un numero del 1866 dell'*Emporio Pittoresco*.

3. Il bello e l'utile nelle raffigurazioni ottocentesche

Un buon numero di grafici ottocenteschi, che raffigurano il Real Sito di San Leucio nel suo insieme o parti di esso, pur mantenendo le caratteristiche degli elaborati tecnici, presentano una ricercatezza estetica che supera ampiamente quella solitamente riservata alla produzione ordinaria, rispondente a fini prettamente utilitari. Tale accuratezza è giustificata dalla destinazione di questi elaborati, realizzati per essere presentati ai sovrani o ai notabili dell'amministrazione borbonica.

Un'attenzione non comune si ritrova, per esempio, nella definizione della *Pianta del Recinto del Real Bosco, e delizie di S. Leucio*, redatta da Domenico Rossi nel Decennio Francese (1806-1815), dedicata all'amministratore Luigi Macedonio⁸. Il grafico presenta una dettagliata planimetria del Real Sito disposta sopra un foglio poggiato sull'immagine di un bosco, con una lapide recante l'intitolazione della tavola e un frammento di colonna. L'elaborato – che delinea fedelmente i quartieri residenziali e gli edifici industriali, le zone boschive, i giardini e gli appezzamenti coltivati dislocati entro la cinta muraria, con l'indicazione delle porte di accesso al recinto – costituisce un utilissimo strumento per individuare le trasformazioni realizzate all'incirca tra il 1775 e il 1815, se rapportata alla planimetria redatta nel 1773. Dal confronto tra i due disegni si deducono l'annessione al Real Sito della tenuta di San Silvestro, dove tra il 1795 e il 1801 era stato costruito un nuovo casino, e le trasformazioni operate nelle aree a verde, con la realizzazione di giardini, vigne, orti e frutteti.

Diverse altre figurazioni ottocentesche presentano una significativa accuratezza grafica. In particolare, precise nelle misurazioni e curate nella presentazione sono le piante complementari alla *Platea dei fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del Real Sito di San Leucio*, custodite nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta⁹. La *Platea*, redatta intorno al 1826 dall'amministratore Antonio Sancio, compilata per fini gestionali in un frangente storico nel quale si operava una riorganizzazione complessiva delle attività produttive gestite dallo Stato, rappresenta per gli studiosi uno strumento di fondamentale importanza per la conoscenza dei territori e degli edifici accorpati nell'unità amministrativa leuciana fino agli anni venti dell'Ottocento [Ascione, Cirillo, Piccinelli 2012, 295-322].

Coeva alla *Platea* è la *Pianta topografica delle Reali Delizie di Caserta S. Leucio e Sommaco*, redatta da Ferdinando Patturelli intorno al 1826, che raffigura la città di Caserta in posizione centrale, tra i casali che le fanno da corona¹⁰. Pur se la scala territoriale del disegno non consente di soffermarsi sui dettagli, si distinguono con chiarezza le zone boschive, riservate alla caccia, da quelle coltivate. Per quanto riguarda le parti edificate è possibile apprezzare, nell'area del Belvedere, l'ampliamento della Filanda dei Cipressi, realizzato nel 1823. Meno utile, a causa dell'estrema sinteticità, è la coeva planimetria di *Caserta e contorni*, allegata alla guida di Caserta e San Leucio redatta dal medesimo autore [Patturelli 1826, tavola allegata al testo].

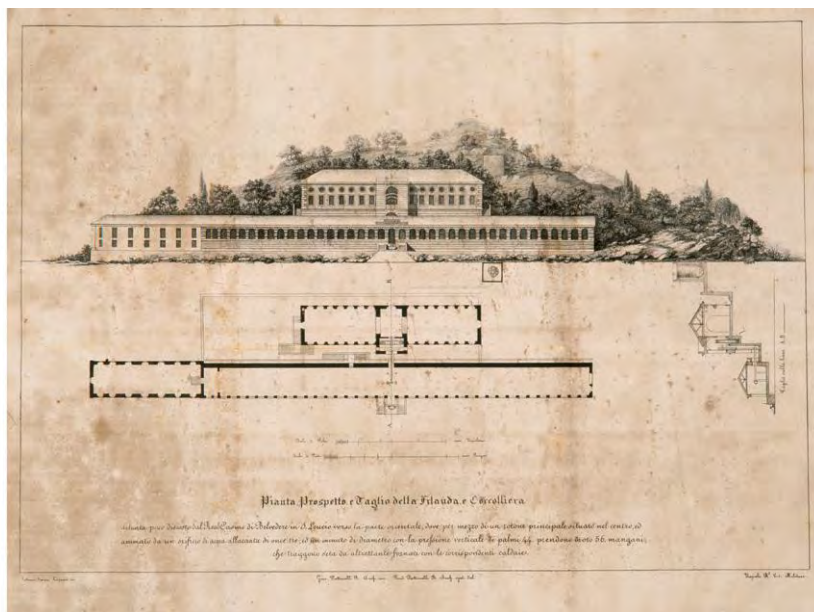
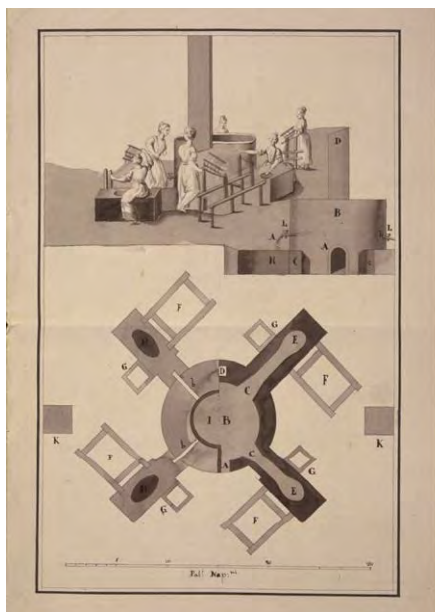


Fig. 4: G. Patturelli, progetto di macchina idraulica, 1825 circa.

Fig 5: S.S. Lopresti, Pianta, Prospetto, e Taglio della filanda, e Coccoliera situata poco discosto dal Real Casino di Belvedere in S. Leucio verso la parte orientale ..., Napoli 1827.

Tre interessanti litografie del 1827 illustrano gli interventi di adeguamento alle nuove tecnologie di alcuni impianti industriali del Real Sito, realizzati negli anni venti dell'Ottocento su progetto di Giovanni Patturelli. Tratte da disegni redatti da Settimio Severo Lopresti, sono allegate a un fascicolo a stampa fascicolo nel quale è descritta la cessione a privati delle manifatture leuciane [De Welz 1827, tavole allegate al testo]. Le pregevoli riproduzioni rappresentano, pertanto, una significativa testimonianza di un momento nodale negli orientamenti amministrativi dell'insediamento produttivo, poiché con la cessione degli stabilimenti a privati si concretizzò il superamento di una concezione paternalistica oramai inadeguata, a favore di un più moderno sistema di gestione [Serraglio 2005², 157]. La prima mostra la Filanda Grande o dei Cipressi, annessa all'edificio del Belvedere, il cui elegante profilo si staglia ai piedi della collina di San Leucio, contornata da un bosco di lecci e cipressi. La pianta e la sezione trasversale, posizionate di sotto e di lato al prospetto, illustrano la disposizione degli ambienti lavorativi e delle macchine, azionate da una ruota idraulica. La seconda distingue in pianta i locali dislocati nel corpo posteriore e in quello orientale del Belvedere «destinati per uso di macchine e manifatture». La terza illustra i due edifici prossimi alla chiesa della Vaccheria ceduti alla Compagnia Industriale di San Leucio per impiantarvi una manifattura di cotone.

Precede di pochi anni le litografie appena descritte un anonimo disegno acquerellato, attribuito a Giovanni Patturelli e databile al primo lustro degli anni venti dell'Ottocento [Serraglio 2005², 157] nel quale è raffigurato il progetto di una macchina idraulica, alimentata da una deviazione dell'Acquedotto Carolino, che avrebbe dovuto fornire un regime costante di acqua calda ai fornelli utilizzati per la filatura della seta¹¹.



Fig. 6: L'area del Belvedere nei rilievi catastali di fine Ottocento.

Si segnalano, in conclusione della presenti considerazioni sull'iconografia del Real Sito di San Leucio, i rilievi catastali risalenti al periodo dell'autonomia comunale, ottenuta nel 1886 e durata fino al 1928 [Polito – Borrelli 1996, tavole allegate al testo]. Si tratta di due quadri d'unione, sostanzialmente analoghi, e di tre planimetrie di dettaglio, una dell'area del Belvedere e le altre due dell'area di San Silvestro. Pur se meno accurate delle altre per la qualità della rappresentazione, sono di grande utilità perché riportano nel dettaglio lo stato dei luoghi tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, mostrando, in particolare, la configurazione dell'area di accesso all'ex colonia borbonica, con il grande slargo circolare della piazza Tifatina (oggi piazza della Seta) nel quale si immette la via Volturmo (oggi strada Sannitica), diretta a Piedimonte Matese.

Conclusioni

L'interesse che continua a destare nella comunità scientifica il sito borbonico di San Leucio ha indotto chi scrive a riprendere argomenti di studio affrontati diversi anni or sono, perché le nuove acquisizioni e le recenti letture del Real Sito, da parte di specialisti di varie discipline, offrono nuove possibilità d'interpretazione, oltre a un'estensione cronologica delle ricerche precedenti. Questo rinnovato coinvolgimento ha evidenziato l'esigenza di una base di partenza quanto più possibile ampia e articolata, che potrà essere compilata attraverso la redazione di repertori bibliografici, registri documentari, catalogazioni delle fonti cartografiche e iconografiche, raccogliendo e analizzando i materiali presenti nelle

biblioteche e negli archivi pubblici e quelli di proprietà privata. Si è deciso di avviare questo lavoro preliminare proprio dalle fonti iconografiche e cartografiche. Queste, che siano disegni tecnici o vedute corografiche, costituiscono strumenti fondamentali per la conoscenza e l'interpretazione di edifici, luoghi e territori, perché ne documentano lo stato e i caratteri in un preciso momento storico e in un particolare contesto socio-culturale.

Bibliografia

- ASCIONE, I.; CIRILLO, G.; PICCINELLI, G.M. (2012). *Alle origini di Minerva Trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*. Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato.
- ASCIONE, I.; CIRILLO, G.; PICCINELLI, G.M. (2013). *L'Unità d'Italia vista da San Leucio. I Siti Reali, Caserta e Terra di lavoro nel processo di Unificazione nazionale*. Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato.
- CAPANO, F. (2007). *Caserta*. In *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di DE SETA, C. e BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- D'ALESSANDRO, L. (2014). *San Leucio un progetto sociale e culturale*. In *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di D'ALESSANDRO, L.; LABRADOR ARROYO, F. e ROSSI, P. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- DE WELZ, G. (1827). *Prospetto per la formazione di una Compagnia Industriale per San Leucio*. Napoli: Stamperia Francese.
- D'ONOFRI, P. (1789). *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*. Napoli: Stamperia di Pietro Perger.
- MANGONE, F. (2014). *San Leucio: un caso singolare nell'urbanistica settecentesca*. In *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di D'ALESSANDRO, L.; LABRADOR ARROYO, F. e ROSSI, P. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- MARELLO, B. (1992). *L'architetto Giovanni Patturelli e il Real Sito di San Leucio*. Marigliano: Edizioni Saletta dell'Uva.
- PACICHELLI, G.B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva*. Napoli: Stamperia di Michele Luigi Mutio.
- PATTURELLI, F. (1826). *Caserta e San Leucio descritti dall'architetto Ferdinando Patturelli*. Napoli: Reale Stamperia.
- PIGNATELLI, G. (2010). *S. Leucio. Il Belvedere Facoltà di Studi Politici per l'Alta Formazione europea e mediterranea «Jean Monnet»*. In *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università degli Studi di Napoli*, a cura di AMIRANTE, G. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- POLITO S. e BORRELLI, M. (1996). *Atlante dei catasti storici di Terra di Lavoro 1875-1908*. Aversa: Facoltà di Architettura della Seconda Università degli Studi di Napoli.
- SERRAGLIO, R. (2005¹). *Architettura e ambiente nel Reale Sito di San Leucio*. In *Luigi Vanvitelli 1700-2000*, a cura di GAMBARDELLA, A. San Nicola La Strada: Edizioni Saccone.
- SERRAGLIO, R. (2005²). *Carditello e San Leucio da Reali Cacce a luoghi della produzione*. In *Casa di Re. La Reggia di Caserta tra storia e tutela*, a cura di CIOFFI, R. e PETRENGA, G. Milano: Skira, pp. 157-159.
- VANVITELLI, L. (1756). *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*. Napoli: Regia Stamperia.
- San Leucio archeologia, storia, progetto* (1977). Milano: Edizioni il Formichiere.

Note

¹ Caserta, Archivio Storico della Reggia, *Platea dei fondi, beni e rendite che costituiscono l'Amministrazione del Real Sito di San Leucio*, vol. 3570.

² Ivi, *Planimetrie*, 56/F.

³ Ivi, inv. 1657/2.

⁴ Ivi, *Platea ...*, cit., vol. 3570.

⁵ Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritti e rari, ms. XV-A-9 bis.

⁶ Caserta, Archivio Storico della Reggia, *Platea ...*, cit., vol. 3570.

⁷ Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, dis. XIII-201.

⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, Manoscritti e rari, b. 26/10.

⁹ Caserta, Archivio Storico della Reggia, *Planimetrie*, serie F.

¹⁰ Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, dis. 12246.

¹¹ Capua, Biblioteca del Museo Campano, Manoscritti, ms. 279.

La terra dei mulini: riscoperta della macina nell'Alta Padovana
The land of watermills: rediscovery of the mill in Alta Padovana

IVAN BUONANNO

Università degli Studi di Padova

Abstract

“Alta Padovana” is an area where water has always represented an added value. The exploitation of water has been extremely relevant in this area, and over past centuries encouraged the development of an extensive network of mills. The objective of the current work is to re-evaluate these water-powered factories, often abandoned and forgotten by the local communities. The sources used are:

- Archival materials: the study of the cadastral maps permits the reconstruction of the territory, from the aspects lordships to the Venetian waterways;*
- Archaeological sources: these permit the re-evaluation of the existing factories (study of cadastral coats of arms still present on buildings; study of the methods of construction; study of changes and adaptations identified in situ and from maps);*
- Literary sources: used to study the events affecting the territory and its mills, particularly the 1868-1869 riots against the grist tax.*

Parole chiave

Mulini, fiume, Repubblica di Venezia, Alta Padovana

Watermills, river, Republic of Venice, Alta Padovana

Introduzione

L'Alta padovana è un'area dove l'acqua è sempre stata un valore aggiunto. Lo sfruttamento della ricchezza idrica presente nella zona ha modificato in modo importante il territorio, favorendo, nel corso dei secoli, lo sviluppo di un'ampia rete di mulini. L'intervento ha come obiettivo la rivalutazione di questi opifici, spesso in stato di abbandono e dimenticati dalle stesse comunità locali.

1. Storia dei mulini dell'Alta Padovana

In Veneto, le prime attestazioni dell'utilizzo della forza dell'acqua per la macinazione dei cereali si registrarono attorno all'VIII secolo dopo Cristo [Vergani 1993, 53-71]. Queste prime attestazioni risultano ancora limitate e sporadiche. La nuova tecnologia necessiterà di circa due secoli per diffondersi in tutta la regione e toccherà l'apice della sua espansione in età medievale attorno al XII-XIII secolo. La diffusione dei mulini ad acqua era diretta conseguenza della crescita della cerealicoltura figlia dell'aumento della popolazione: la coltivazione dei cereali garantiva una maggior resa se confrontata all'allevamento e alla silvicoltura e quindi la possibilità di mantenere un maggior numero di persone [Montanari 2006]. Nell'alta padovana, lungo le rive del Tergola, le prime attestazioni dell'esistenza di un mulino idraulico si registrano attorno all'anno Mille in località Onara, nei pressi della foce del fiume [Benetti 2000, 91]. Nel giro di un paio di

IVAN BUONANNO



Fig.1: il "placido" Tergola (foto di Filippo Spoladore).

secoli, tutti i principali centri lungo il fiume si munirono di un mulino idraulico [Varotto 2005].

La diffusione dei mulini lungo il Tergola non era unicamente dovuta alla crescita della richiesta di farina, ma si collegava a una politica di prestigio che vedeva competere tra loro le signorie locali. Il mulino faceva parte delle prerogative del signore ed era severamente vietata la macinazione casalinga o in altri stabilimenti non soggetti al controllo diretto del signore [Vergani 1993]. In poco tempo il mulino bannale divenne uno dei simboli del potere, associato nell'immaginario e nella pratica al castello del signore [Bergamo 1999]. La conclusione del monopolio bannale sui mulini si registrò solo nel XV secolo, favorito dal diffondersi di opifici privati in diretta concorrenza con il potere signorile ormai in fiacchito [Varotto 2005]. Da questa iniziale crisi si dovrà attendere la conquista veneziana per vedere una nuova espansione dei mulini, diffusione a cui si legava una nuova prestigiosa funzione sociale: non più semplici attività commerciali e simbolo del potere del signore, ma emblema di una nuova coscienza di dimensione sovraregionale legata all'utilizzo e al controllo delle acque [Gullino 2010].

La conclusione delle lotte intestine tra i piccoli signori locali, garantita dall'unificazione del territorio sotto la bandiera di San Marco, influì sulla possibilità di dare una maggiore visione d'insieme al problema del controllo delle acque in Veneto, razionalizzando e favorendo la convivenza tra più esigenze: la navigazione sia locale sia collegata ai grandi scambi interregionali, garantire l'approvvigionamento d'acqua per l'agricoltura e, infine, lo sfruttamento delle acque da parte degli opifici proto-industriali e dei mulini [Varotto 2005].

I tentativi di razionalizzazione dello sfruttamento fluviale ebbero importanti conseguenze anche lungo il Tergola, dove le diatribe tra i diversi fruitori delle acque sotto la Repubblica di Venezia passarono dal campo bellico a quello civile, con la nascita di una serie di cause tra confinanti. Questa bellicosità cartacea così pernicioso è un pozzo di informazioni per lo studio storiografico che ha una fonte diretta di indagine garantita, oltre che dai documenti di archivio, anche dalle mappe allegate, cartografia che permette di ricostruire la geografia fluviale dell'area.

Le mappe catastali ci mostrano l'evoluzione del sistema dei mulini lungo il Tergola nella seconda grande fase di diffusione della macina, quella seguente alla nuova politica veneziana di penetrazione in Terraferma avviata da Venezia. La politica della "Santa agricoltura", come fu definita da uno dei massimi esponenti del partito agrario, Alvise Cornaro, puntava all'autosostentamento della Repubblica attraverso lo sfruttamento intensivo dello *Stado da Terra*, nuova politica che aprirà la strada al secolo delle ville palladiane [Gullino 2010].

Attorno al 1670 le carte catastali attestano l'esistenza lungo il Tergola di sette mulini, tutti di media o piccola dimensione, per la maggior parte composti da due ruote, tranne il caso di Bronzola e Sant'Andrea dove si registrava la presenza di tre ruote. Ogni villaggio aveva il suo mulino che era parte fondamentale della comunità: la localizzazione e espansione degli opifici indicava come queste attività fossero costruite nei pressi di ogni villaggio, la distanza minima tra le attività era di un miglio, la massima non supera mai il miglio e mezzo [Varotto 2005]. Queste realtà locali erano molto distanti per dimensione e clientela dagli opifici che lavoravano la farina per Venezia posti lungo il Sile e il Brenta che, per esigenze commerciali e per mercato di riferimento, necessitavano di grandi centri di molitura composti da molte ruote [Pitteri 2003]. Il secolo successivo vide un'ulteriore implemento del numero delle ruote dei mulini locali, frutto di un aumento della domanda ma, anche, della necessità di differenziare le ruote in base al cereale macinato: della seconda metà del Settecento si registrò in Veneto la diffusione sempre maggiore del mais, il quale aveva bisogno di diversi sistemi di macinazione e di ruote apposite.

2. Vie fluviali e mugnai

Nel Settecento la crescita del numero delle attività e delle ruote dei mulini, comportò il diffondersi di una sempre maggiore presenza e grandezza di rostri e sbarramenti necessari per azionarle con il conseguenziale cambiamento dei percorsi fluviali. Queste modifiche innescarono la protesta degli agricoltori e dei trasportatori. Tra le principali lagnanze vi erano quelle che riguardavano il livello dei fiumi: le modifiche del percorso fluviale imposte dai mugnai avevano causato l'abbassamento del livello medio delle acque, oltre a originare numerosi allagamenti. Uno dei fiumi maggiormente interessati da queste dispute fu il Tergola, in quanto una delle sue principali biforcazioni, il Tergola-Serraglio, era l'affluente e fornitore d'acqua del Brenta lungo la famosa "Riviera", area strategica per gli scambi e il prestigio della Serenissima.

Nel tentativo di controllare l'azione dei mugnai, dovettero intervenire più volte durante il Settecento la Magistratura dei Savi e gli Esecutori alle acque, la cui azione cercò principalmente di salvaguardare le vie fluviali attraverso l'indicazione di un livello minimo garantito delle acque, imposto tramite l'affissione di apposite "pietre di quota" [Varotto 2005].

Un elemento che contraddistingue il Veneto dal resto del territorio nazionale è l'intricato collegamento di fiumi e canali che costituiscono l'arteria principale della regione.

La cultura delle strade della Serenissima si distinse dalla tradizione romana per il fatto di utilizzare come principali vie di comunicazione i corsi d'acqua. L'acqua dolce era il modo più semplice per trasportare, viaggiare e comunicare nel mondo "da terra" della Serenissima; gli argini attorno ai fiumi erano assai più grandi degli attuali e la ricchezza di corsi d'acqua e il loro essere comunicanti tra loro rendeva possibile la continuità dei

IVAN BUONANNO



Fig. 2: Mulino di Sant'Andrea di Campodarsego (foto di Filippo Spoladore).

trasporti [Gullino 2010]. I trasporti via terra risultavano, invece, assai pericolosi e la manutenzione stradale, a carico delle comunità locali, spesso carente o poco praticata a causa degli alti costi [Gullino 2007]. Solo attorno alla metà dell'Ottocento, con l'inizio della costruzione della linea ferroviaria Milano-Venezia [Bernardello, 1996], si sviluppò una vera concorrenza al trasporto fluviale, ma la trasformazione del sistema viario ebbe comunque bisogno di tempi assai lunghi per affermarsi. Fino al Novecento erano ancora le acque a determinare la circolazione, non solo di merci e uomini, ma anche di idee.

3. Un esempio della centralità del fiume nella cultura popolare: i moti del macinato nell'Alta Padovana

Un caso di studio che permette di intendere pienamente il rapporto esistente tra le vie fluviali e la vita sociale nelle campagne venete è rappresentato dalle manifestazioni contro la tassa sulla macinazione dei cereali. A questo punto è necessaria una breve premessa per spiegare la storia della tassa: i costi dell'unificazione nazionale avevano pesantemente compromesso il bilancio del nuovo Stato italiano; nel 1868 il governo dovette trovare nuove fonti di gettito fiscale. La decisione del governo Menabrea ricadde su un disegno di legge che proponeva di introdurre un'imposta diretta sulla macinazione dei cereali. Il disegno di legge "sul macinato" fu promulgato il 7 luglio 1868, dopo un'aspra discussione parlamentare, ed entrò in vigore il 1 gennaio 1869. La nuova imposta pesò fortemente sui già scarsi bilanci della popolazione rurale; a rendere l'imposta ulteriormente odiosa fu il sistema di riscossione, in quanto la tassa doveva essere pagata direttamente al mugnaio al momento della macinazione. La scelta di affidare il compito di esattore dell'imposta al mugnaio provocò, in molte aree della penisola, lo sciopero della macina, che agì da



Fig. 3: Mulino di Sant'Andrea di Campodarsego (foto di Filippo Spoladore).

detonatore per lo scoppio della protesta popolare contro la legge. Manifestazioni si registrarono nel dicembre 1868 e, soprattutto, nel gennaio 1869 in gran parte delle regioni del nord e del centro Italia; l'area che conobbe i più gravi disordini fu quella compresa tra Parma, Bologna e Reggio Emilia. Qui si dovette attendere l'intervento del generale Raffaele Cadorna, nominato il 5 gennaio comandante delle truppe dell'Italia centrale, per ottenere la pacificazione e la fine dei disordini. La fine dei tumulti non portò alla fine delle polemiche attorno all'imposta che continuò a essere punto di aggregazione dell'odio popolare sino alla sua totale cancellazione (1 gennaio 1884).

Lo studio delle manifestazioni che si registrarono in Veneto hanno mostrato un elemento originale, cioè il ruolo giocato dalle antiche vie di comunicazione fluviale, anello di congiunzione tra le varie comunità e arteria del dissenso [Buonanno 2015]. Questo ruolo si ritrova anche nelle manifestazioni che interessarono il Tergola e la zona limitrofa del Muson. Nell'area da noi trattata le manifestazioni contro la nuova imposta sulla macinazione dei cereali si svilupparono in parallelo tra Tergola e Muson, con apice delle manifestazioni il 3 gennaio

1869. I principali distretti caratterizzati da tensioni contro la nuova tassa furono i territori di Castelfranco Veneto e di Camposampiero; in entrambi i casi il malcontento popolare si annunciò, nelle settimane che precedettero l'entrata in vigore della nuova tassa, tramite l'affissione di manifesti dai toni incendiari¹. Il primo disordine ebbe luogo sabato 2 gennaio 1869, a San Giorgio delle Pertiche, nei pressi di Camposampiero, dove una moltitudine di cittadini si ritrovò in piazza per protestare contro l'imposta. Il disordine si protrasse anche nei giorni successivi, quando gli animi si infiammarono ulteriormente, al punto che molti manifestanti cercarono di entrare in chiesa per suonare la campana a stormo, ostacolati però dal parroco don Giovanni Contri, un anziano prelato, che riuscì a impedire che la protesta si inasprisse². Anche lungo le rive del Muson la domenica si aprì con una grande manifestazione, che ebbe come teatro la piazza di Castello di Godego, dove i contadini si ritrovarono per chiedere la cancellazione della nuova imposta. Le file dei manifestanti si fecero così ampie da richiedere l'intervento di tutti gli agenti di pubblica sicurezza della zona, che cercarono di convincere i manifestanti a fare ritorno alle proprie case e, al loro

IVAN BUONANNO

rifiuto, procedettero ad arrestarne quattordici. Questa misura non portò allo scioglimento della manifestazione, al contrario aumentò la rabbia dei presenti che, armati di forche e badili, cercarono senza successo di liberare i propri compagni³. L'esempio di Castello di Godego e di San Giorgio delle Pertiche causò il giorno successivo l'espandersi lungo il fiume Tergola e Muson di altri tumulti: prima ad Arsego nei pressi di San Giorgio delle Pertiche e poi il 5 gennaio continuarono nei distretti confinanti, coinvolgendo Vigonza e Curtarolo con centro delle tensioni nelle piazze e nei mulini dell'area, punti di aggregazione dei manifestanti⁴. Dopo questi primi giorni di tensione tornò la calma, non si registrarono altre proteste violente contro l'imposta ma solo uno strisciante malcontento.

Il territorio interessato dai moti mostra affinità non solo storico-geografiche, ma anche relative alla tipologia dell'industria della farina, con la presenza di un'unica tipologia di mulini: nati con le signorie, i mulini si trovavano nelle vicinanze dei castelli o delle ville, ed erano divenuti aziende private, rimanendo comunque legati principalmente al fabbisogno locale. Opifici composti da due o al massimo tre ruote, per lo più a conduzione familiare e con clientela del posto. Lontano dalla grande arteria dei trasporti e dalla grande industria della macina che si trovava lungo il Brenta e Sile, la geografia dei moti passava per Castello di Godego, lungo il corso del Muson, Vigonza e San Giorgio delle Pertiche e Arsego, lungo le rive del Tergola; solo Curtarolo si trovava lungo il Brenta, ma non nell'area di maggiore sviluppo. Tutti questi centri costituivano una rete per lo scambio di informazioni che avveniva lungo i piccoli fiumi di risorgiva, che capillarmente univano tra loro i centri abitati, fiumi uniti da canali che formavano una ragnatela utile per il piccolo commercio via zattera, incrementando oltre alla circolazione dei prodotti quella delle idee tra comunità vicine con problemi simili [Buonanno 2015].

Conclusioni: una dolorosa scomparsa e una nuova parziale riscoperta

Come mostrato nel precedente capitolo, sino alla fine dell'Ottocento i fiumi e i mulini avevano mantenuto una funzione centrale come punto di incontro comunitario, per lo meno nelle zone periferiche della regione. Nel Novecento questo legame venne definitivamente a mancare. Nella prima parte del secolo scorso la forza idraulica dei mulini venne piano piano sostituita dalle turbine a energia elettrica, fino alla cessazione di gran parte delle attività dopo il primo conflitto mondiale; anche le vie fluviali, dopo la Seconda guerra mondiale, perdettero d'importanza, declino dovuto all'evoluzione industriale e alla crescita dell'edilizia, che comportò una rapida perdita del collegamento tra le comunità locali e le vie fluviali. La modernità richiederà sempre un numero maggiore di strade che in parte andarono a modificare o interrare il percorso storico dei fiumi.

Oggi lungo le rive del fiume Tergola sono ancora presenti numerosi mulini, quasi tutti in disuso. Alcuni, come il mulino del Coppo all'interno del parco della "Palude di Onara", rappresentano un perfetto connubio tra storia umana e bellezze naturalistiche, altri, come nel caso del mulino di Sant'Andrea di Campodarsego, hanno perso quasi del tutto la loro fisionomia. In molti casi gli unici indicatori della presenza di un antico mulino si ritrovano nelle canalette o rostri, oppure dalla presenza delle pietre di quota o degli antichi agganci per le ruote.

Negli ultimi anni si sta registrando un cambiamento di rotta, con la crescita di un nuovo interesse verso questo recente passato, in parte dovuto alla costruzione di percorsi ciclabili e pedonali a disposizione della popolazione e in parte alimentato da una serie di attività che, pur non garantendo la salvaguardia degli edifici interessati, cercano di informare



Figg. 4 - 5: Mulino di Peraga.

le comunità locali dell'esistenza dei mulini e dei percorsi storici lungo le vie fluviali. Un interesse che però non sembra capace di mantenere e garantire ancora una piena valutazione di questi edifici, come l'ennesimo crollo dei resti del mulino di Peraga ha recentemente confermato⁵.

Bibliografia

- ABATE, R.; POLO M. P. (1989). *Le acque del Muson*. Santa Maria di Sala: Biblioteca Comunale «F. Farsetti».
- ALIBERTI, G. (1970). *Mulini, mugnai e problemi annonari dal 1860 al 1880*. Firenze: Giunti-Barbera.
- BENETTI, M. (2000). *Storia del territorio vigentino. Dalle origini all'avvento della serenissima*, a cura di S. Agostini. Vigonza: Comune di Vigonza (Pd).
- BERGAMO, N. (1999). *Dal Brenta al Tergola. Il territorio della centuriazione romana*. Achab Group: Torino.
- BERNARDELLO, A. (1996). *La prima ferrovia fra Venezia e Milano. Storia della imperial-regia privilegiata strada ferrata Ferdinanda lombardo-veneta (1835-1852)*. Venezia: Istituto Veneto delle Scienze.
- BRUNELLO, P. (2011). *Ribelli, questuanti e banditi, protesta contadina in Veneto e in Friuli 1814-1866*. Sommacampagna (Vr): Cierre edizioni.
- BUONANNO, I. (2015). "La rivolta dei fiumi, i moti del macinato in Veneto (dicembre 1868-gennaio 1869)", in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, numero 31, pp. 229-266.
- CASELLATO, A. (2013). "I moti del macinato in Veneto. Prima analisi di un caso regionale e spunti per una comparazione", in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, numero 25, pp. 47-78.
- DI BENEDETTO, S. (1996). *Palude di Onara fiume Tergola. Itinerari a piedi ed in bici*. Maserà di Padova: Tamari Montagna edizioni.
- GULLINO, G. (2007). *Atlante della Repubblica veneta 1790*. Sommacampagna (Vr): Cierre edizioni.
- GULLINO, G. (2010). *Storia della repubblica veneta*. Brescia: edizione la Scuola.
- MONTANARI, M. (2006). *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*. Bari-Roma: Laterza.
- PITTERI, M., (2003). "Le ruote del Brenta fra Bassano e Dolo", in *Il Brenta*, a cura di Bondesan e altri. Sommacampagna (Vr): Cierre edizioni.
- VALLERANI, F. (2013). "L'arte della fuga e labirinti d'acque: il Veneto dei piccoli fiumi", in *Venetica. Rivista di storia contemporanea*, numero 28, pp. 17-34.
- VAROTTO, M. (2005). *Le terre della Tergola, vicende e luoghi d'acqua in territorio vigentino*. Sommacampagna (Vr): Cierre edizioni.
- VERGANI, R. (1993). "Gli opifici sull'acqua: i mulini", in *La Civiltà delle acque*, a cura di M. CORTELAZZO. Cinisello Balsamo (MI): Amilcare Pizzo, pp. 53-71.

IVAN BUONANNO

Note

¹ *Gazzettino della città e notizie varie- Cronaca provinciale sulla macinazione*, in "Gazzetta di Treviso", Treviso 5 gennaio 1869.

² *Cronaca provinciale: Tassa sul macinato*, in "Giornale di Padova", Padova 4 gennaio 1869.

³ *Dimostrazioni contro il macinato*, in "Veneto Cattolico", 7 gennaio 1869.

⁴ *Notizie Varie, Dimostrazioni contro il macinato*, in "Veneto Cattolico", Venezia 8 gennaio 1869.

⁵ *Crollato un altro pezzo del Mulino di Peraga*, in "il Mattino di Padova", 5 aprile 2015: <http://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2015/05/04/news/crollato-un-altro-pezzo-del-mulino-di-peraga-1.11356056>, accesso il 29 giugno 2016.

Le cartiere del Liri

The paper-mills of the Liri

STEFANO MANLIO MANCINI

A.I.P.A.I. Campania

Abstract

The ancient paper mills situated along the shores of the Liri River characterized the historic structure and image of the area. The prevailing industry in this locality of south-central Italy was the production of paper. In 1519, Ottavio Petrucci installed a paper mill in the territory of Sora (Province of Frosinone). The factory ceased activity at the end of the 1700s. The Liri industry could therefore be considered as in decline by beginning of the 19th century, however at this time it received a new impulse from Carlo Antonio Beranger, who arrived in the area from France. In 1812, Beranger received a former convent at Isola del Liri Superiore in concession, for the installation of a paper mill. In 1822 the factory was acquired by Carlo Lefebvre. By the early 1900s, Isola del Liri had become a true factory city. The difficult years of the Second World War interrupted the brilliant results achieved by the Liri paper industries in the pre-war decades. Beginning in the 1980s, the entire sector experienced a deep crisis, leading to the closing of most of the local mills.

Parole chiave

Cartiere, fabbrica, industria, città-fabbrica

Paper-mills, factory, industry, city-factory

Lungo le rive del Liri e seguendo i principali assi viari si individuano le antiche cartiere, lanifici e feltrifici che,

seppure in gran parte in disuso, (...) insieme alle tipiche residenze padronali ed operaie caratterizzano, ancora oggi, la struttura e l'immagine cittadina (...), rappresentan(d)o (...) un particolare momento espressivo all'interno della locale architettura.

(... La) presenza continua, dal XVI secolo in poi, di (... tali) strutture produttive, ha accompagnato (... lo) sviluppo urbano» [Castellet y Ballarà 1983, 80 e 93]

dei centri abitati della media valle del fiume e, in particolare, quello di Isola del Liri – cittadina laziale in provincia di Frosinone, ma fino al 1927 in provincia di Caserta – che prende il suo nome dalla caratteristica forma del nucleo più antico, racchiuso fra due rami del Liri.

L'industria prevalente in tale centro è quella della carta; cronisti fabrianesi parlano di cartai che nel XIV e nel XV secolo emigrarono in luoghi (tra cui la città di Sora alla quale apparteneva Isola del Liri), dove l'arte cartaria non era ancora conosciuta [Emery 1979, 18-19].

Nel 1519 un «impressor de libri di canto ficurato», Ottaviano (negli atti spesso indicato come Ottavio) Petrucci (o Petruzzi) da Fossombrone – cittadina delle Marche non lontana da Fabriano – ottenne dal duca di Sora, Guglielmo di Croy, la concessione delle vene



Fig. 1: Isola del Liri. Panorama. Al centro la Cascata Grande, sulla destra l'ex Feltrificio Ippolito & Pisani e il palazzo comunale, sulla sinistra il castello Boncompagni-Viscogliosi (in alto) e la via Cascata (in basso). (Foto W. Pagnanelli, Isola del Liri).

d'acqua esistenti nella località Carnello, al confine tra Sora e Isola del Liri, per installarvi una cartiera.

Tale fabbrica, che dal 1583 risulterà in possesso della famiglia Boncompagni – duchi di Sora dal 1580 al 1796 – cessò l'attività alla fine del Settecento [Mancini 2005, 333].

L'industria cartaria lirina si poteva, quindi, ritenere ormai in declino all'inizio del XIX secolo quando, sotto il regno di Gioacchino Murat, ricevette un nuovo impulso per opera del francese Carlo Antonio Beranger, che può considerarsi giustamente il pioniere e l'animatore della moderna industria della carta meridionale [Emery 1935, 39; Emery 1979, 19]. Egli, con decreto del 6 luglio 1812, ebbe in concessione dal governo napoletano il soppresso convento dei carmelitani di Santa Maria delle Forme a Isola del Liri superiore, per impiantarvi una cartiera all'olandese – la prima nel Mezzogiorno – che sfruttava l'acqua di un canale derivato dal Fibreno, affluente di sinistra del Liri. Nel 1818 Beranger formò una società per azioni con altri oriundi francesi, e precisamente Pietro Coste di Lione, Carlo Lefebvre di Pontarlier e Augusto Viollier, determinando l'investimento di un notevole capitale: 25.000 ducati.

Morto Beranger nel 1822, i soci, incapaci di continuare la gestione dell'industria, cedettero successivamente le loro azioni a Lefebvre, che in breve fece prosperare l'attività cartaria, venendo così a occupare un posto di primaria importanza nella storia della carta del Mezzogiorno [Emery 1935, 39; Emery 1979, 19; Mancini 2005, 336]. Questi, nel 1826,

acquistò dallo Stato gli edifici e i diritti d'acqua dell'antica fabbrica di Carnello, che divenne l'importante succursale dell'opificio di Isola [Emery 1935, 39; Mancini 2005, 337]. Originariamente in queste due cartiere la carta veniva fabbricata „a mano“, e quando la *macchina continua da carta* venne a rivoluzionare l'industria cartaria, Lefebvre meccanizzò le sue fabbriche, valendosi anche della forza motrice di Fibreno [Emery 1935, 39; Emery 1979, 19]. Intravedendo la possibilità di aumentare i propri guadagni, egli introdusse, nel 1827, nella sua cartiera in Carnello la prima „continua“, che gli costò una ragguardevole somma, nonostante l'esenzione dal dazio che il governo gli accordò [Mancini 2005, 337].

A questo proposito, Vocino dice: «già nel 1829 Niccolò Miliani, proprietario delle rinomate cartiere di Fabriano, scriveva della meraviglia da lui provata nell'osservare “un foglio di carta come un lenzuolo” proveniente dalle macchine impiantate nelle cartiere di Sora, ed esprimeva il rammarico di non poterle visitare, data la distanza di 80 miglia che lo separava da esse, per vedere come “diavolo” si potevano ottenere formati così grandi» [Vocino 1959, 112]. Lefebvre, inoltre, ampliò l'opificio di Isola, che nel frattempo aveva assunto la denominazione di “Cartiera del Fibreno”, fino a estendere la sua area a 7.500 mq [Mancini 1984-1985, 12 e 15].

A Carlo Lefebvre, morto nel 1858, successe il figlio Ernesto che impiantò, intorno al 1865, la fabbrica di carta da parati detta di San Carlo, incrementando così questa seconda attività industriale già intrapresa dal padre nei locali della “Fibreno”. In tale opificio furono installate le prime macchine per l'impressione delle carte da parati prima a quattro, poi a sei e otto colori, fino ad arrivare nel 1880 a stampare a ben ventiquattro colori; nel 1885 la “San Carlo”, comprendente 12.500 mq di superficie, aveva raggiunto una rinomanza mondiale [Emery 1979, 19].

Nel 1888, sotto la guida di Francesco Lefebvre, figlio di Ernesto e subentrato nella direzione delle fabbriche l'anno precedente, la “Fibreno” aveva raggiunto un'estensione di 23.000 mq. Ma una grave crisi costrinse quest'ultimo a chiudere nello stesso anno le due cartiere di Carnello e del Fibreno, cedute poi in fitto rispettivamente a Gabriele De Caria & C. nel 1891 e alla Società delle Cartiere Meridionali nel 1892. Successivamente, con contratto stipulato nel 1903 e perfezionato nel 1907, la Società delle Cartiere Meridionali si assicurava definitivamente il possesso della “Fibreno” e delle sue pertinenze, mentre la fabbrica di Carnello veniva acquistata dall'affittuaria Società G. De Caria & C. nel 1909 [Mancini 1984-85, 17].

La fabbrica di San Carlo, invece, affittata nel 1912 a una società produttrice di libretti di carta da sigarette, fu gravemente danneggiata dal terremoto del 13 gennaio 1915 e, in seguito, fu demolita [Lauri 1914, 139; Pinelli 1980, 15].

I Lefebvre, dopo quest'ultimo atto, uscivano definitivamente dalla scena di Isola del Liri, ma il loro nome, ormai, era inscindibile dalla storia dell'industria locale [Pinelli 1980, 15]. L'impresa dei Lefebvre e i lauti guadagni che essi ne ebbero a trarre, determinarono l'emulazione di altri imprenditori, alcuni dei quali riuniti in società, sicché le cartiere iniziarono a sorgere numerose nel territorio della valle del Liri, spesso con infelici trasformazioni di edifici già esistenti [Emery 1935, 40].

In ordine cronologico, dopo quelle dei Lefebvre, le più antiche cartiere lirine furono: quella di Pietro Coste di Lione, già socio di Beranger nella cartiera di Santa Maria delle Forme, sorta nel 1821 nella località Nibbio (in seguito cartiera Viscogliosi); quella di Francescantonio Gemmiti e Carlo Gigli sorta tra il 1827 e il 1830 in località San Domenico, nel territorio di Sora (poi cartiera Courier e successivamente G.B. Mancini); quella di Giuseppe Courier sorta intorno al 1832 in un'isola minore che il braccio sinistro del fiume

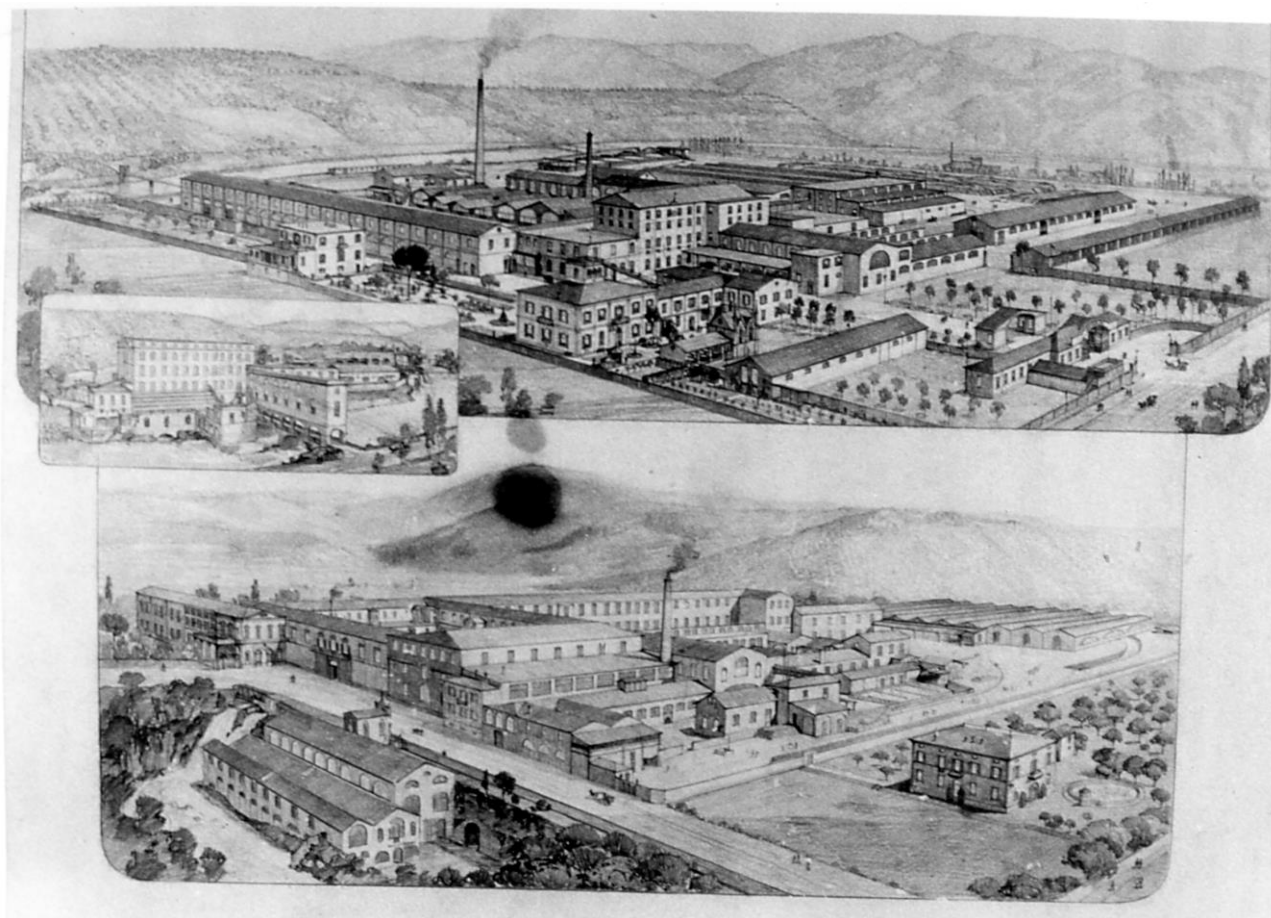


Fig. 2: Isola del Liri. Disegno raffigurante la Cartiera del Liri (in alto), la Cartiera del Fibreno (in basso) e l'opificio Remorice (ex lanificio Ciccodicola, nel riquadro piccolo a sinistra). (Senza firma e data, inizi XX sec.). (Cartiera del Liri, palazzina ex direzione e uffici).

forma nel circuire l'Isola del Liri vera e propria (oggi cartiera A. Mancini); quella dei conti Lucernari sorta nel 1836 ad Anitrella, nel territorio di Monte San Giovanni Campano; la "Cartiera del Liri" del napoletano Natale Sorvillo sorta nel 1844 nella località detta poi Borgonuovo; e, infine, quella di Giuseppe Sarra sorta nel 1850 in vicolo della Mola, nei pressi del castello ducale, in seguito alla trasformazione di un'officina meccanica preesistente che produceva macchine per cartiere.

In epoca successiva vennero le cartiere Roessinger in località Vadurso (in seguito cartiera E. Boimond), Coccoli in località Valcatoio (successivamente cartiera G. Questa & C. e poi cartonificio A. Bottaro), sorte entrambe per trasformazione di stabilimenti lanieri già esistenti, quella dei fratelli Giovan Battista e Angelo Mancini sorta nel 1888 in località Tritto (poi cartiera P. Mancini) e quella di Giuseppe Costantini sorta nel 1927 tra le località Chiastra e Cortina, lungo la strada per Castelliri [Emery 1935, 40-41; Emery 1979, 19; Mancini 1986-87, 44-45]. Un particolare cenno sulle sue origini e sul suo sviluppo merita la Società delle Cartiere Meridionali.

Costituitasi nel 1873 con un capitale di un milione e mezzo di lire, acquistava nello stesso anno da Natale Sorvillo la "Cartiera del Liri" e affittava poco dopo, nel 1876, dai conti

Lucernari la “Cartiera dell’Anitrella” che tenne per 40 anni. Nel 1892, come è stato detto precedentemente, prendeva in fitto dai Lefebvre la “Cartiera del Fibreno” che acquistò poi con le sue pertinenze nel 1907 [Emery 1935, 41; dell’Orefice 1984, 28].

Con il passare degli anni, la «Società [...] si espanse rapidamente, specializzandosi dapprima nella produzione di carta fine e finissima, destinata per 1/3 all’esportazione, e poi nella produzione di *carta per sigarette*, pel quale prodotto divenne fornitrice esclusiva della Manifattura Nazionale Tabacchi» [dell’Orefice 1984, 28]. Intanto la “Fibreno”, sotto la direzione della Società delle Meridionali, agli inizi del secolo scorso veniva ingrandita e collegata con lo stabilimento “Liri” per mezzo di una ferrovia elettrica di raccordo con la stazione ferroviaria di Isola del Liri [*Le grandi industrie italiane* 1927, 1].

Contemporaneamente all’ammodernamento della “Fibreno”, le “Meridionali” favorivano la nascita, a Isola superiore, lungo la strada per Sora del borgo San Domenico, «un vero e proprio villaggio di case operaie», riprendendo il programma già intrapreso dai Lefebvre nel secolo precedente di costruire le abitazioni della comunità operaia con le relative strutture di servizio a ridosso della fabbrica [Paris 1983, 161]. Agli inizi del Novecento, «Isola del Liri era divenuta una vera città-fabbrica; da sobborgo operaio di Sora si avviava a diventare il centro industriale più importante della zona» [Martini 1984, 83].



Fig. 3: Isola del Liri. Società delle Cartiere Meridionali. Veduta generale dello Stabilimento “Liri”. (EMERY 1935).

Negli anni venti e trenta l'industria della carta lirina registrò notevoli progressi, soprattutto per opera degli stabilimenti "Liri" e "Fibreno", nei quali, dopo i primi interventi di trasformazione produttiva, furono installate macchine continue azionate elettricamente col sistema "A.E.G.", che determinarono un decisivo salto di qualità tecnologica.

Le due fabbriche, inoltre, erano dotate di impianti per la produzione di pasta di legno con sfibratori a comando diretto con motori autosincroni e lavoravano parallelamente sia gli stracci che il legno di pioppo e di abete. Il pioppo giungeva in tronchi dalle proprietà dei due stabilimenti; l'abete, invece, veniva importato dai paesi del Nord e dell'Est europeo. Mentre gli uomini erano addetti alla lavorazione alle macchine, alle donne era affidato il lavoro di cernita degli stracci e di scelta del prodotto finito [*Le grandi industrie italiane* 1927, 2-9; Paris 1983, 164n].

I difficili anni dell'ultimo conflitto mondiale vennero a interrompere i brillanti risultati conseguiti nell'anteguerra dalle industrie cartarie lirine, che furono gravemente danneggiate dai bombardamenti aerei e, in seguito, a fine maggio del 1944, dalle truppe tedesche in ritirata, che operarono la distruzione dei principali macchinari e impianti di produzione, incendiando gran parte degli stabilimenti [Pessolano 1951, 6; *L'industria della carta nella provincia di Frosinone* 1952, 19; Carbone 1971, 387 sgg.; Rizzello 1988, 35].

Negli anni della ricostruzione postbellica le cartiere della valle del Liri seppero con notevoli sforzi risollevarsi dai danni materiali inferti loro dalla guerra, grazie anche a varie forme di finanziamento e seguendo la rapida evoluzione tecnologica registrata in quel periodo [Emery 1979, 21; Mancini 1986-1987, 47].

A partire dagli anni ottanta del secolo scorso, una profonda crisi dell'intero settore determinava la chiusura di gran parte delle industrie della carta locali. Il 28 novembre 1982 una sopraggiunta crisi aziendale portava alla sospensione della produzione nella "Cartiera del Liri", di proprietà delle Cartiere Riunite Donzelli e Meridionali (già Società delle Cartiere Meridionali). Agli inizi di gennaio dell'anno successivo tutti gli operai della fabbrica venivano messi in cassa integrazione a zero ore, mentre nei mesi seguenti si registrava la chiusura di altri importanti opifici: in febbraio si consumava il fallimento della Cartiera Laziale (già Cartiera Costantini), in aprile sospendeva l'attività la Cartiera "Nibbio" della Società per le Forze Idrauliche del Liri (già Cartiera Viscogliosi), mentre in agosto toccava alla Società Cartoni Liri, che aveva iniziato la produzione nel settembre 1958, costruendo un opificio in contrada Manera [Mancini 1986-1987, 67-68].

«La chiusura delle "Meridionali" [e delle altre fabbriche] non significa[va] solamente l'abbandono [... degli stabilimenti], il licenziamento di numerosi lavoratori, l'impoverimento economico e produttivo della zona, ma significa[va] realmente la fine di un'epoca» [Martini 1984, 14].

Nonostante questi avvenimenti, che hanno lasciato dei segni evidenti nell'intero territorio circostante, Isola del Liri conserva, ancora oggi, i caratteri acquisiti alla fine dell'Ottocento, di un complesso organismo industriale, attualmente quasi inattivo, «legato al ricco sistema idrico e alle sue valenze produttive» [Castellet y Ballarà 1983, 93].

Unico modello nel basso Lazio di un tipo di sviluppo insediativo caratteristico soprattutto delle regioni industrializzate del Nord, il disegno ottocentesco di Isola del Liri si riconosce nelle tipologie delle residenze padronali e operaie, nei caratteri dell'architettura industriale e negli elementi dell'arredo urbano che ancora manifestano le esigenze rappresentative di quel tempo [Castellet y Ballarà 1983, 94].

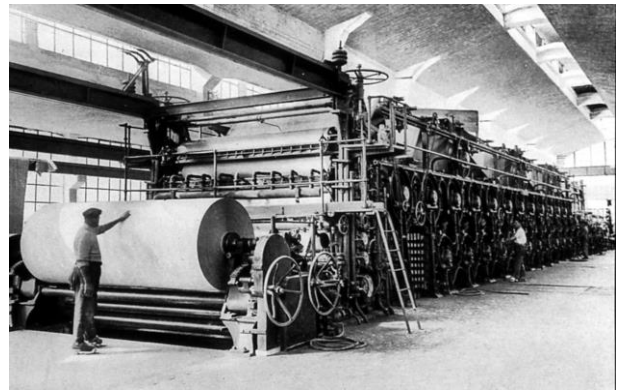


Fig. 4: Isola del Liri. Società delle Cartiere Meridionali, Cartiera del Fibreno. Cernita degli stracci. (Da M. SCAVIA, *L'industria della carta*, Torino 1903, p. 11).

Fig. 5: Isola del Liri. Società delle Cartiere Meridionali, Cartiera del Liri. Grande Macchina Continua. (Da *Isola del Liri*, cit., p. 97).



Fig. 6: Isola del Liri. Società delle Cartiere Meridionali, Cartiera del Liri. Cernita dei fogli. (Da M. SCAVIA, *L'industria*, cit., p. 29).



Fig. 7: Isola del Liri. Cartiera A. Mancini (già Courier). Vista verso il fronte principale e parte dell'ala destra. (Foto W. Pagnanelli, Isola del Liri).

Un particolare esempio di unità tipologica fabbrica-villa presente nell'intero territorio è rappresentato dalla cartiera A. Mancini (già Courier), che sorge ai margini del nucleo più antico della cittadina su un isolotto pianeggiante di forma allungata, che le acque del ramo sinistro del fiume bipartendosi presso il ponte Napoli racchiudono con effetto pittoresco [Mancini 2010, 65].

L'accesso al palazzo dalla piazza XX Settembre è reso possibile tramite «un caratteristico ponte in ferro dalle forme inequivocabilmente paleoindustriali» [Malusardi 1973, 69]. L'edificio occupa gran parte dell'isolotto ed è costituito da un corpo anteriore con esposizione a nord-est, destinato a uso di civile abitazione, e da due ali laterali: la destra contiene i locali delle macchine, quella sinistra raccoglie al pianterreno i depositi e gli uffici, mentre i restanti due piani superiori sono adibiti ad abitazioni. Il tutto disposto a ferro di cavallo con un vasto cortile nel mezzo aperto al lato sud-ovest verso l'estremo dell'isolotto. Un altro corpo di fabbrica di solo pianterreno si estende parallelo all'esterno del fabbricato anteriore e di quello di sinistra, dai quali è parzialmente distaccato. All'estremo lembo dell'isolotto vi sono delle costruzioni a un solo piano, e cioè l'officina meccanica, la falegnameria e la fucina. Un secondo ponte in cemento armato, costruito in epoca più recente per l'accesso dei mezzi di trasporto, collega la piccola isola a un suolo su cui è situato un capannone adibito a magazzino [Mancini 2010, 65].

La struttura attuale è, quindi, il frutto di successivi interventi: risalgono alla fondazione sia i bassi edifici in muratura a sud dell'isolato, sia la facciata principale [Paris 1983, 142], mentre il ponte di ferro originariamente era in legno [Mancini 2010, 65 e 75]. La struttura basamentale alloggiava le attrezzature produttive, mentre la parte superiore le residenze dei



Fig. 8: Isola del Liri. Edificio scolastico (ex Cartiera Courier). Da notare la sopraelevazione dell'ultimo piano, oggi non più esistente in seguito al crollo determinato dal terremoto del 13-1-1915. Sul retro dell'originale è riportata a penna la data 23-7-1912. (Prop. orig. U. Rea, Isola del Liri).

proprietari: «l'organizzazione (... aveva) una forte analogia con l'assetto della villa padronale della tradizione della economia agricola» [Paris 1983, 158]. Le due ali laterali dell'edificio sono invece dovute a un ampliamento successivo [Mancini 2010, 65].

Anche oggi, come in passato, la fabbrica, «con il suo fronte residenziale rappresentativo e il retrostante nucleo industriale con le relative attrezzature idrauliche, costituisce un particolare esempio di quella compenetrazione tra le funzioni della residenza e della produzione» [Castellet y Ballarà 1983, 94], «alla stessa stregua dei manufatti del tessuto urbano che al piano stradale avevano "la bottega artigiana" e al piano superiore la residenza» [Paris 1983, 152].

Uno degli elementi più significativi dell'espansione ottocentesca lungo l'asse stradale per Sora è senza dubbio il complesso "Fibreno" (già "Cartiera del Fibreno"). Esso sorge in località Tavernanova, a breve distanza dalla stazione ferroviaria cittadina, e conserva stretti rapporti con le costruzioni limitrofe, costituenti il primo nucleo di case operaie e le infrastrutture edificate a servizio delle maestranze della fabbrica, secondo un programma teso ad associare le abitazioni della comunità operaia ai luoghi della produzione.

Il complesso consiste attualmente in un grande fabbricato signorile a pianta allungata con due piani, denominato palazzo Balsorano (destinato a uso di civili abitazioni) e in una serie di edifici di minore pregio adibiti a uffici e attività commerciali e artigianali [Mancini 1991, 60].



Fig. 9: Isola del Liri superiore. Veduta generale del complesso "Fibreno". Sulla sinistra il palazzo Balsorano (prima residenza della famiglia Lefebvre), al centro l'edificio d'ingresso dell'antica cartiera, sulla destra il fabbricato corrispondente all'antica chiesa del convento di Santa Maria delle Forme, oggi non più esistente. (Foto W. Pagnanelli, Isola del Liri).

Il fronte principale del palazzo Balsorano ha un assetto di tipo neoclassico e risulta costituito da un corpo di fabbrica centrale, a cui è appoggiato un portico sorretto da esili colonne in ghisa con capitelli che sostengono una trabeazione a motivo floreale [Paris 1983, 142], «secondo i dettami estetico-culturali dell'eclettismo fine ottocento» [Malusardi 1973, 73]. A destra e a sinistra del palazzo si estende un ampio parco, caratterizzato da una vegetazione svariata, a cui si accede attraversando il sopradescritto portico in ghisa. Esso è diviso in due parti comunicanti tra loro mediante un lungo androne che si apre di traverso a pianterreno del palazzo Balsorano e che immette negli ambienti superiori del medesimo.

Al palazzo fa seguito, aggiunto, un piccolo fabbricato più basso a due piani, destinato anch'esso a uso di civili abitazioni, a cui si accede da un grande spiazzo posto in fondo al viale principale del parco. All'estremità di quest'ultimo si trovano delle costruzioni a un solo piano adibite in passato a rimessa e a scuderia.

Ad angolo retto rispetto al prospetto principale del palazzo Balsorano, sorge l'edificio d'ingresso dell'antica cartiera caratterizzato da una corte centrale. A esso sono attaccati un corpo di fabbrica, la cui facciata presenta i resti di un ordine gigante di lesene in pietra calcarea (a ricordo dell'antica chiesa del preesistente convento cinquecentesco di Santa Maria delle Forme) e un fabbricato al quale corrisponde l'ingresso all'ultima attività industriale [Mancini 1991, 60-61]. «Sul cortile della fabbrica si affacciano grandi ambienti con tetto a capriate in legno» [Paris 1983, 142] e dei capannoni costruiti in epoca più recente.

Annessa al complesso è una cappellina neogotica in stato di abbandono, posta di fronte al medesimo e sull'altro lato della strada per Sora. Essa poggia sui ruderi di un fabbricato sottostante, anticamente denominato Soffondo, articolato su cinque livelli e collegato al resto del complesso per mezzo di cunicoli. In questo punto si gode la vista di una rigogliosa e incolta vegetazione, un tempo costituente un grande parco, attraversata dall'ultimo tratto del torrente Magnene che va a ricongiungersi un po' più avanti al Liri formando una serie di spettacolari balzi [Mancini 1991, 61].



Fig. 10: Isola del Liri superiore. Veduta generale del complesso "Fibreno". In basso il recupero dell'ex sito industriale Lefebvre ("Soffondo"), futura sede del "Museo della Civiltà della Carta". (Foto D. Taglione, Isola del Liri).

Proprio in questi ultimi anni l'amministrazione comunale di Isola del Liri ha promosso un progetto che prevede una prima sistemazione di quest'ultima parte della "Fibreno", per rendere almeno visibile la cascata qui formata dal Magnene e recuperare – attraverso un intervento di restauro conservativo – l'antico immobile industriale, attualmente in stato di completo abbandono, da destinare a sede del "Museo della Civiltà della Carta".

Il progetto rientra, inoltre, nell'ambito di un più generale programma – finanziato dalla Comunità Europea, dalla Regione Lazio, dal Ministero dei Lavori Pubblici e dal Comune stesso – volto al recupero e alla conservazione dello straordinario patrimonio di memorie, di cultura, di attività della cittadina isolana, per lungo tempo trascurato e che merita certamente un'adeguata valorizzazione, tenendo conto dei principi universalmente espressi in materia di tutela dei „monumenti industriali“.

Bibliografia

- CARBONE, A. (1971). *Giustiniano Nicolucci e la sua Patria*. Isola del Liri: Comune di Isola del Liri.
- CASTELLET, Y.; BALLARÀ, S. (1983). Il sistema insediativo. In *La valle del Liri. Gli insediamenti storici della media valle del Liri e del Sacco*, Roma: Officina, pp. 77-116.
- DELL'OREFICE, A. (1984). *L'industria della carta in Italia (1861-1914). Innovazioni tecnologiche e sviluppo industriale*. Napoli: Giannini.
- EMERY, G. (1979). L'isola della carta. In «Il cartai», n. 6, pp. 18-21.

STEFANO MANLIO MANCINI

- EMERY, O. (1935). *Isola del Liri*. Isola del Liri: Comune di Isola del Liri.
- L'industria della carta nella provincia di Frosinone (1952). In «Rivista economica della provincia – Frosinone», n. 6, pp. 16-21.
- LAURI, A. (1914). *Sora, Isola del Liri e dintorni*. Sora: V. D'Amico.
- Le grandi industrie italiane. Gruppo Società delle Cartiere Meridionali* (1927). Milano: s.n.t.
- MALUSARDI, F. (1973). *Isola del Liri. Piano Regolatore Generale*. Isola del Liri: Comune di Isola del Liri.
- MANCINI, S.M. (1984-1985). Il caso della "Fibreno" ad Isola del Liri: da convento a fabbrica a complesso da salvaguardare. In «Bollettino dell'Associazione per l'Archeologia Industriale - Centro Documentazione e Ricerca per il Mezzogiorno», nn. 10-12, pp. 7-18.
- MANCINI, S.M. (1986-1987). *Manifattura e industria cartaria ad Isola del Liri. Storia e destino dello spazio del lavoro*, tesi di laurea in Storia della Tecnologia, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- MANCINI, S.M. (1991). Il rapporto tra fabbriche, residenze padronali e abitazioni operaie nella moderna città-fabbrica di Isola del Liri. In *Terra dei Volsci. Contributi 1991*, a cura dell'Associazione Culturale Media Valle del Liri, supplemento di «La Provincia di Frosinone», n.s., n. 2, pp. 59-69.
- MANCINI, S.M. (2005). *La manifattura della carta nel Mezzogiorno d'Italia*. In *Stat litteris orbis. Volume commemorativo cinquantenario Liceo Classico "Matteo Camera" Amalfi (1954-1955 ∞ 2004-2005)*, a cura del LICEO SCIENTIFICO STATALE "ERCOLANO MARINI" CON ANNESSA SEZIONE CLASSICA AMALFI, Angri: Gaia, pp. 331-345.
- MANCINI, S.M. (2010). La Cartiera Mancini – già Courier – ad Isola del Liri: l'unità tipologica fabbrica-villa. In *Vie d'acqua e lavoro dell'uomo nella provincia di Frosinone. L'industria della carta*, a cura di CURRÀ, E. Roma: Palombi, pp. 65-75.
- MARTINI, A. (1984). *Biografia di una classe operaia. I cartai della Valle del Liri (1824-1954)*. Roma: Bulzoni.
- PARIS, T. (1983). I segni del lavoro nella valle del Liri: preesistenze storiche, cultura materiale, innovazioni tecnologiche. In *La valle del Liri*, cit., pp. 131-168.
- PESSOLANO, V. (1951). L'industria della carta in Ciociaria. In «Rivista economica della provincia – Frosinone», n. 2, pp. 5-8.
- PINELLI, V. (1980). *I Lefebvre* (Quaderni di ricerche su Isola del Liri, 1), Isola del Liri: M. Pisani.
- RIZZELLO, M. (1988). Per una storia politico-istituzionale di Isola del Liri. In RIZZELLO, M.; CAMPAGNA, D., *L'Archivio Comunale Storico di Isola del Liri*, Isola del Liri: Associazione Culturale Media Valle del Liri - Amministrazione Comunale di Isola del Liri, pp. 7-60.
- VOCINO, M. (1959). *Primati del Regno di Napoli. Attività meridionali prima dell'unità d'Italia*. Napoli: Mele.

La trasformazione del paesaggio da rurale a minerario: il caso del comune di Narcao nella Sardegna sud-occidentale

The transformation from rural to mining landscape: the case of the Municipality of Narcao in south-western Sardinia

ANNALISA CARTA

Università degli Studi di Cagliari

Abstract

The mining sector has always represented an important resource for south-western Sardinia and especially for the region of Sulcis. In several historic periods it has been a highly significant source of income, but also of wealth in the scientific, cultural and social senses. In fact through the 19th and 20th centuries, many areas that had been partially explored in previous ages then saw the opening of new sites, which clearly marked both the landscapes and the consciousness of the individuals who served their life in these mines. This intervention aims to analyze the way in which technical progress has changed the area, the mentality and way of life of the agro-pastoral municipality of Narcao (Province of Carbonia-Iglesias) through the analysis of its two most important mines: Mont'Ega and Rosas.

Parole chiave

Paesaggio, miniere, modifiche, industria
Landscape, mining, changes, industry

Introduzione

In regioni come la Sardegna, il settore minerario ha da sempre rappresentato una fonte di ricchezza. Fin dalla preistoria, la ricerca, la coltivazione e il trattamento dei minerali hanno interessato buona parte del territorio della sub-regione del Sulcis Iglesiente, ubicata nella parte occidentale dell'isola.

Le testimonianze più antiche dello sfruttamento delle risorse risalgono al periodo nuragico [Lo Schiavo 1996, 17-20] e fenicio-punico [Bartoloni 2009, 14-18].

In epoca medievale il paesaggio rurale, caratterizzato dalla divisione in poderi segnati dalla presenza di muretti a secco e dall'alternanza delle colture, venne profondamente modificato in seguito allo sviluppo del settore minerario che, in alcuni casi, comportò la fondazione di nuovi centri insediativi come nel caso di Villa di Chiesa, l'odierna Iglesias [Ravani 2012].

Le fonti confermano il proseguo dell'attività estrattiva anche nel periodo compreso tra il XIII e XIX secolo, come attesta la relazione sulla Sardegna del canonico Martin Carrillo (1612): «en la valle di Iglesias hay muchas minas de oro y plata (...) amas de la dichas cosas hay minas de ierro» [Martin Carillo 1612, 13]; o ancora il piemontese Prospero Balbi, socio dell'Accademia Reale di Torino e ispettore generale delle miniere del Regno, conferma in una relazione della seconda metà del XVIII secolo la ricchezza dei giacimenti sardi e la vocazione estrattiva dell'isola [Cossu 2000, 273].

ANNALISA CARTA

I cambiamenti maggiormente significativi vanno ascritti al XIX e XX secolo quando i lineamenti del paesaggio naturale furono modificati: il territorio ricco di vegetazione venne deturpato a causa della realizzazione di scavi a cielo aperto, imbocchi di gallerie, impianti e stabili per il lavoro. Il settore in oggetto produceva una quantità di minerali che potevano essere classificati come sterili o minerali utili, ad ogni modo originavano i cosiddetti “residui di miniera” che andavano ad impattare il territorio circostante modificandolo profondamente e spesso inquinandolo. Come afferma Turri «Il paesaggio attuale è fatto di scarti, o detriti prodotti da accadimenti in seguito ai quali tutto ciò che è passato, deperito, invecchiato, disusato, diventa segno, orma, scrittura: tracce o racconti di ciò che la storia via via produce e mette da parte inesorabilmente» [Turri 2010, 11]. Tali considerazioni possono essere applicate anche al Comune di Narcao, piccolo centro investito dalle trasformazioni del paesaggio in seguito all’apertura delle sue due miniere: Rosas [Sabiù 2007] e Mont’Ega [Balletto 2015, 91].

1. Il territorio del Sulcis Iglesiente

Tutt’oggi la Sardegna presenta delle aree caratterizzate da profonde differenze. Tali diversità si esprimono nelle componenti geologiche, nelle dinamiche sociali, biotiche e antropiche. Nell’isola, infatti, sono presenti ambienti montani, pianure, forme erosive fluviali e marine, coste alte e falesie, ambienti umidi ecc.

Nello specifico, nel Sulcis Iglesiente, intorno al XVIII secolo si svilupparono dei complessi detti *Furriadroxius*, ossia degli insediamenti agropastorali monofamiliari. Questi ultimi, nati come ricovero dei pastori locali, in tempi più recenti diventano residenze stabili ubicate nei pressi dei fondi coltivati [Mori 1976]. Sfruttati fino alla metà del XIX secolo vengono quasi completamente abbandonati in seguito al processo di industrializzazione che caratterizza la Sardegna sud occidentale a cavallo tra Ottocento e Novecento [Ginesu 1999]. In quest’epoca le alture [Fadda 1994, 94] furono oggetto di incessanti ricerche mirate a individuare vene di minerale da poter sfruttare [Tuveri 2009, 10].

A differenza di altre realtà italiane, come Casale Monferrato in Piemonte (i cui territori che presentavano una fiorente e organizzata agricoltura vennero destinati agli scavi minerari) [Lazzarini 2014, 83], non si registra nel Sulcis un marcato mutamento dell’assetto paesaggistico in quanto le aree interessate dallo sviluppo industriale non risultavano sfruttate in precedenza a fini agricoli.

I primi interventi sul territorio, risalenti alla fine XVIII secolo, non denotano degli stravolgimenti importanti, come invece avverrà qualche decennio più tardi. Come afferma Rujū «a causa delle condizioni altalenanti del settore minerario, nella prima parte dell’Ottocento si registra una lunga fase di transizione nella quale rimane latente il legame degli operai con la terra». Tale fenomeno è riscontrabile anche nel bacino carbonifero di Carmaux in Francia, in riferimento al quale Rolande Trepé ha parlato di *paysans mineurs*, spiegando che buona parte di coloro che erano occupati in miniera mantenevano un legame con il lavoro nei campi [Trepé 1971, 190-253]. Nel mondo minerario delle Austrie era, invece, presente la figura del *trabajador mixto* [Sierra Alvarez 1990].

In Sardegna il mercato del lavoro ha attraversato fasi altalenanti che hanno causato spesso un ritorno alla terra. Tuttavia, dalla seconda metà dell’Ottocento in poi, la continuità dell’attività estrattiva ha favorito la nascita di nuovi habitat contraddistinti dal legame con il territorio, dalle modifiche a esso apportate, dalle particolarità fisiche dell’area, in cui la miniera si insediava. Significativi in questo senso sono gli “aggregati urbani”, come nel

caso della città di Iglesias [Mistretta 1986, 115]; non meno i centri rurali, nei quali la componente agraria e quella mineraria si fondono, favorendo lo sviluppo del villaggio a fondo valle come nel caso di Fluminimaggiore [Silanus 2007, 39], Arbus [Stara 1996, 4] e Villacidro, dove le abitazioni campestri si distinguono da quelle minerarie [Mistretta 1986, 129].

La terza tipologia di habitat è data dall'insediamento nell'entroterra come nel caso di Gonnese, Bacu Abis e San Benedetto nei quali il villaggio rispecchia la gerarchia aziendale: le abitazioni della dirigenza si trovano in zone sopraelevate e distanti dalle case operaie, gli edifici dei servizi si articolano lungo le strade principali e il villaggio minerario è posizionato nella parte bassa [Boggio 1994, 94]. Quest'ultimo si distingue dall'insediamento costiero, come nel caso di Nebida e Masua, nel quale la laveria ha diretto sbocco sul mare e nella cui costa è possibile individuare le abitazioni, gli uffici e i servizi; mentre i cantieri del sottosuolo sono situati in alto, all'interno delle pareti rocciose [Mistretta 1986, 130].

L'ultima tipologia di habitat è quello detto "a bocca di miniera", che si sviluppa lontano dai centri di residenza degli agricoltori e presenta grande semplicità nella costruzione degli edifici [Mistretta 1986, 134].

Lo sviluppo dei borghi minerari, con il trasferimento della manodopera in questi ultimi, ha comportato una modifica nei modi di essere della popolazione locale. Gli operai inizialmente occupati nella pastorizia e abituati a vivere in maniera isolata, vennero inseriti in un sistema meccanizzato caratterizzato da turni prestabiliti e mansioni specifiche. Inoltre, la nascita dei villaggi minerari comportò un nuovo modo di vivere in comunità [Atzeni 2007, 56].

L'intenso sviluppo del settore minerario contrasta con numerosi problemi, come afferma Alberti «non va dimenticato che collateralmente alla ripresa dell'attività mineraria, aveva avuto inizio la devastazione delle foreste e dei migliori boschi sardi con risultati assai negativi per il regime dell'agricoltura e delle acque correnti» [Carta, Alberti 1980, 15]. Inoltre, le condizioni di vita e lavoro degli operai erano precarie, tant'è che nel 1870 viene commissionata la prima inchiesta parlamentare nell'isola, seguita, nel 1906, dalla seconda con l'obiettivo di «investigare le condizioni igieniche ed intellettuali dei lavoratori del sottosuolo, la misura dei salari e le loro variazioni, il caro viveri, il truck-system, le abitazioni, l'acqua potabile, le scuole minerarie e l'applicazione delle leggi operarie»¹.

Le importanti problematiche sfoceranno in più di un'occasione in scioperi, spesso sedati con la forza come nel caso di Buggerru nel 1904 [Musso 1997, 336]. A questi episodi seguiranno ondate di rivolte fino alla chiusura degli impianti e al declino del settore.

2. Narcao: vicende storiche

Il Comune di Narcao, piccolo centro della Sardegna sud occidentale, fu interessato da una frenetica attività estrattiva dalla preistoria all'età moderna². Il territorio conserva i primi resti di insediamenti umani in zone collinari quali la grotta di "Su Maiu" e della Condotta [Carta 2014, 49].

Le frequentazioni di epoca nuragica sono testimoniate da numerosi nuraghi presenti sia nel centro principale, che nelle frazioni di Terraseo³ e Rio Murtas⁴ [Carta 2014, 49]. La presenza delle materie prime ha sicuramente influito sulla scelta del territorio da parte dei Fenici prima e Punici poi, che si stanziarono nell'odierna frazione di Terraseo⁵, dando i natali ad una comunità la cui testimonianza più palese è data dal tempio dedicato alla Dea

ANNALISA CARTA



Fig. 1: Villa della direzione e case operai Miniera di Rosas (1907). Archivio Storico Igea, Iglesias.

Demetra [Ledda 2009, 5-24].

In epoca medievale il territorio apparteneva al Giudicato di Cagliari e faceva parte della Curatoria del Sulcis [Carta 2013, 50]; dal XVII secolo l'area iniziò ad essere frequentata da pastori che edificarono i "furriadroxius", sparsi nelle campagne e spesso associati a terreni di proprietà⁶ [Musiano, 2009, 216].

Negli anni il centro si caratterizzò come Narcao e nel 1821 venne incluso nella provincia di Iglesias; nel 1838 contava 1300 abitanti e nel suo territorio cominciarono ad essere sviluppate ricerche mineralogiche di galena e blenda. Nel 1853 divenne comune autonomo e fu questo il periodo di massimo sviluppo dell'industria estrattiva che vide l'apertura delle miniere di Rosas, Mont'Ega e Giuenni, intorno alle quali si sviluppò il centro insediativo.

3. La miniera di Rosas nella Sardegna della seconda metà dell'Ottocento

Nel 1832 sul monte Rosas fu scoperto il giacimento di galena che decretò la nascita della miniera. La concessione per l'apertura del sito arrivò soltanto vent'anni più tardi, nel 1851. Nel successivo decennio, Rosas fu sfruttata per l'esclusiva estrazione del piombo. Si susseguirono nella gestione diverse società esercenti, tra le più significative si ricordano la *The Cagliari Company Limited* e la *Société Anonyme Minière* con sede a Liegi [Mezzolani 2007, 242].

Quest'ultima diede impulso alla ricerca, avviò una moderna laveria e incentivò l'apertura di numerosi cantieri che permisero di estrarre il minerale utile per soddisfare le richieste del mercato. Gli assunti sfiorarono le 400 unità e a Rosas nacque un villaggio dotato di alloggi operai, di una scuola elementare, di una chiesa, di una cantina, di una bottega e di tutti gli edifici destinati alla produzione.



Fig. 2: Miniera di Rosas, case operaie (1907). Archivio Storico Igea, Iglesias.

Il borgo presentava le caratteristiche tipiche dell'habitat a "bocca di miniera" e venne caratterizzato da un'ulteriore espansione nei decenni successivi.

Nella prima parte di vita della miniera l'impatto sul paesaggio fu importante: numerose zone vennero disboscate, tolte al pascolo e destinate alla coltivazione mineraria. Si verificò ciò che Burzi definisce "la forma più violenta di intervento dell'uomo sull'ambiente dovuto ad uno sviluppo accelerato delle attività economiche legate all'estrazione condotta senza pensare all'impatto che questa avrebbe avuto sull'ambiente. Le risorse venivano usate senza nessun accorgimento per il futuro" [Burzi 2010, 13]. Tale affermazione è riscontrabile nel 1939, quando la miniera venne caratterizzata dall'apertura di nuovi cantieri e dall'ampliamento della laveria meccanica, dei grandi magazzini per il deposito dei minerali e dalla costruzione di una serie di abitazioni operaie che incisero sul paesaggio.

Il borgo si snodava per tutta l'area, le prime abitazioni non seguivano una logica precisa, ma venivano costruite nei punti in cui il sito era più favorevole all'insediamento [Carta 2013, 266]. Nella parte superiore del villaggio erano presenti una serie di edifici: la foresteria, la scuola elementare e la villa della direzione.

Lo sviluppo del villaggio contrasta con le condizioni di vita e lavoro degli operai; come testimoniato negli Atti della Commissione Parlamentare d'Inchiesta del 1906⁷. I minatori dichiarano di alloggiare in cameroni in cui scarseggiano le più basilari norme igieniche, di aver a carico gli strumenti di lavoro, di non possedere tutele in caso di malattia o incidenti. Inoltre, affermano di lavorare per 12 ore al giorno con delle paghe inferiori alla media e di non avere la possibilità di essere soccorsi da un medico in caso di incidente perché quest'ultimo non è presente in miniera⁸.

Dagli anni sessanta fino al 1980, anno di chiusura di Rosas, la situazione lavorativa sembra migliorare, come testimoniato da una serie di interviste condotte nell'ambito del progetto di dottorato di chi scrive, durante le quali i minatori raccontano di essere stati

ANNALISA CARTA



Fig. 3: Miniera di Mont'Ega, Laveria Meccanica (1976). Archivio Fotografico Soprintendenza Beni Architettonici, Paesaggistici, Artistici ed Etnografici delle Province di Cagliari e Oristano.

assunti con regolare contratto e nella maggior parte dei casi considerano rispettata la propria professionalità. Dal momento della chiusura e per i successivi sei anni, la miniera versava in stato di completo abbandono. Nel 1986, gli interventi del comune finalizzati prima ad acquisire la concessione e successivamente a recuperare il sito, hanno contribuito alla ristrutturazione degli impianti e al loro recupero. Attualmente l'ex miniera è stata trasformata in un ecomuseo aperto nel 2009 che ha favorito la salvaguardia degli impianti e del villaggio. I primi sono stati inseriti in un percorso museale che comprende anche la visita alla galleria Santa Barbara, i secondi sono diventati degli alloggi vacanze. Buona parte delle strutture sono state recuperate come nel caso della sala convegni ospitata negli ex magazzini della laveria. Tuttavia, la carenza di infrastrutture e trasporti che caratterizza la Sardegna si ripercuote anche nell'Ecomuseo Miniere Rosas, difficilmente raggiungibile se non con mezzi propri e ancora assente dagli itinerari turistici ufficiali⁹.

3. Mont'Ega: nascita ed evoluzione di un importante sito minerario

Le prime tracce documentarie relative alla miniera di Mont'Ega risalgono al 1814, nonostante le fonti raccontino di un primo permesso di coltivazione rilasciato per la località di Sant'Ega Medau soltanto nel 1863¹⁰.

I primi trent'anni vedono il susseguirsi di un periodo di ricerca, che converge, nel 1893, nel

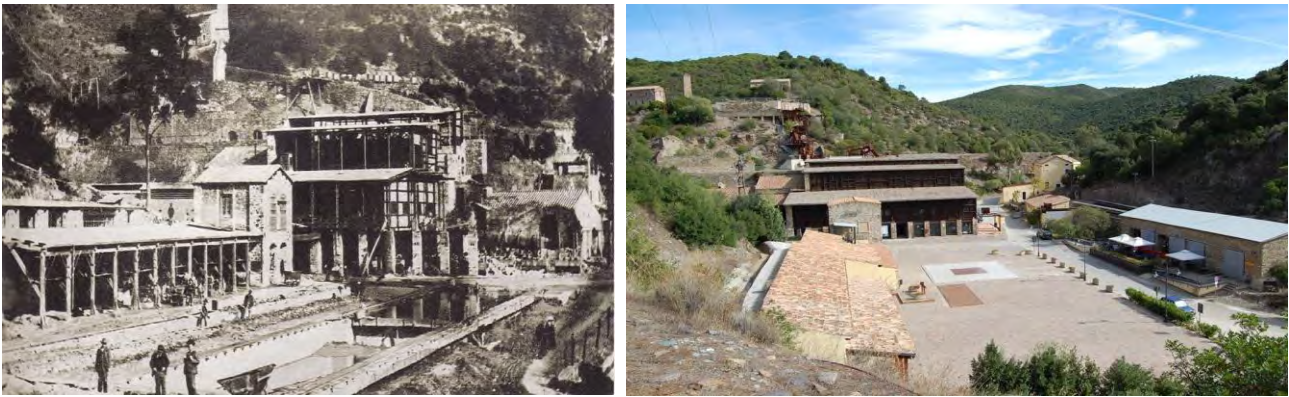


Fig. 4 -5: Miniera di Rosas, piazzale Laveria, 1908 – 2016. Archivio Storico Igea, Iglesias.

rilascio della concessione mineraria di Mont'Ega ad Alessandro De Stefanis che, dopo anni di attività, richiede l'unione di diversi permessi di coltivazione.

Il periodo compreso tra il 1910 e il 1930, vede la miniera impegnata in una serie di azioni legali mirate ad evitare la revoca della concessione e il tracollo del sito. Sono anni in cui gli assunti non superano le 30 unità e la produzione cala vertiginosamente. Bisognerà attendere gli anni cinquanta del XX secolo per assistere alla rinascita¹¹. Nel 1953, Mont'Ega passa alla società Carbonifera Sarda che incrementa le ricerche, aumenta le coltivazioni e assume 42 operai per far fronte alle richieste dei mercati. Nel 1958 la situazione è di nuovo critica: la miniera ha, infatti, una giacenza di circa 800 tonnellate di minerale mercantile invenduto. Le difficoltà non sembrano attenuarsi e il 10 febbraio del 1958 arriva una seria ammonizione da parte della Regione Sardegna, che impone l'intervento del Distretto Minerario di Iglesias, perché la nuova laveria di Mont'Ega immetta le acque del lavaggio dei minerali in due corsi d'acqua¹². Si tratta della prima volta in cui la piaga dell'inquinamento fa la sua comparsa nei territori di Narcao.

Le precarie condizioni igienico sanitarie e la poca attenzione in materia di sicurezza provocano tensioni tra gli operai, talvolta sedate con la forza. Gli anni Sessanta sono caratterizzati dalla gestione americana che decreta l'ingresso del sito nei mercati internazionali grazie alla produzione di barite, modificando la concessione per cui era nata. La produzione aumenta, gli assunti anche, ma continua a scarseggiare l'attenzione per la sicurezza dei minatori occupati all'interno. La Regione Autonoma della Sardegna si vede costretta ad intervenire più volte sanzionando la società esercente. La situazione non migliora fino agli Settanta, periodo in cui la miniera passa alla Bariosarda S. p. A. e viene dotata di alcuni stabili adibiti a mensa per gli operai, servizi, alloggi per il personale non residente nel comune e uffici amministrativi¹³. Numerosi sono gli interventi della società esercente finalizzati al miglioramento delle infrastrutture presenti nell'area dei lavori, come osserva Zedda «al di là delle trasformazioni interne che si possono intuire osservando le diverse "bocche di miniera" presenti nel Sulcis, numerosi sono gli elementi che in superficie hanno contribuito ad una radicale trasformazione dell'ambiente, non solo in termini paesaggistici ma anche in termini funzionali. Basti ricordare il grande impulso dato alla viabilità che presentavano una spiccata vocazione all'isolamento» [Zedda 1993, 80-85]. L'attività, tra numerosi alti e bassi, prosegue fino al 1998. Tuttavia, nonostante gli sforzi per rilanciare il sito, ogni tentativo si dimostra vano e l'attività di Mont'Ega cessa nel 2000.

ANNALISA CARTA

Attualmente la concessione è in mano a privati che di recente hanno deciso di demolire l'impianto di Laveria ancora presente anche se fortemente deteriorato. La presa di posizione del Comune di Narcao, del Parco Geominerario Storico e Ambientale della Sardegna e del Distretto Minerario di Iglesias ha impedito, per ora, lo smantellamento. Gli impianti di Laveria e le principali gallerie, sono ancora visibili, non è stata operata la messa in sicurezza degli impianti, tanto meno sono state attuate opere di bonifica. L'area si presenta interessata da discariche a cielo aperto e residui di lavorazione con gravi mutazioni per il paesaggio.

Conclusioni

L'industria mineraria ha rappresentato l'ossatura di base dell'ordine economico e sociale del Sulcis Iglesiente. Per questo motivo la dismissione di siti industriali ha provocato sgomento e preoccupazione. Con la chiusura degli impianti si sono ereditati una serie di problemi legati alla bonifica e alla messa in sicurezza delle miniere: resta da risolvere, ad esempio, la questione delle discariche ricche di materiale che ha subito trattamenti di laveria e contiene residui di metalli pesanti e prodotti chimici. Il comune di Narcao sintetizza i punti di forza e le contraddizioni legate alla fine delle lavorazioni: con la riconversione culturale della miniera di Rosas, propone una possibile soluzione al problema della dismissione, mentre con Mont'Ega evidenzia le difficoltà di gestione e salvaguardia che comporta un ex sito industriale dismesso.

Bibliografia

- Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Relazione riassuntiva e allegati, I* (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Relazione riassuntiva e allegati, II* (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Interrogatori, III* (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Questionari e documenti, IV* (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- ATZENI, A. (2007). *Tra il dire e il fare, cultura materiale della gente di miniera in Sardegna*. Cagliari: Cuccu.
- BALLETTO, G. (2015). *La pianificazione sostenibile delle risorse*. Milano: Franco Angeli.
- BARTOLONI, P. (2009). *Miniere e metalli nella Sardegna fenicia e punica*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- BOGGIO, F. (1994). *I paesaggi minerari in La Sardegna. La geografia, la storia, l'arte e la letteratura*, a cura di BRIGAGLIA M., Cagliari: Edizioni della Torre.
- BURZI, I. (2013). *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*. Firenze: Firenze University Press.
- CARILLO, M. (1611). *Relacio al rey Philipe nuestro señor*. Barcellona.
- CARTA, A. (2013). *La Miniera di Rosas nel panorama dell'Industria estrattiva nella Sardegna del XX secolo*. Villacidro: CentrostudiSEA.
- CARTA, M. (2014). *I comuni del Sulcis Iglesiente*. Carbonia: Edizioni Sulcis.
- COSSU, G. (2000). *Descrizione geografica della Sardegna*. A cura di ZEDDA I, Nuoro: Ilisso.
- FADDA, A. (1994). *Il paesaggio montano in Sardegna*. Bologna: Coedi Sar.
- GINESU, S. (1999). *Sardegna, aspetti del paesaggio fisico in un microcosmo*. Sassari: Edizioni Poddighe.
- LAZZARINI, P. (2014). *Metamorfosi delle comunità rurali e nuovo ruolo delle parrocchie*. Milano: Franco Angeli.
- LEDDA, S. (2009). *Demetra: ragioni e luoghi di culto in Sardegna*. Cagliari: grafica del Parteolla.
- LO SCHIAVO, F. (1996). *Miniere e metallurgia in Sardegna: la ricerca archeologica dal presente al passato*. Firenze: All'insegna del Giglio.
- MEZZOLANI, S. (2007). *Sardegna da Salvare*. Cagliari: Editrice Archivio Fotografico Sardo.
- MISTRETTA, P. (1986). *Miniere e minatori di Sardegna*. A cura di MARCONI, F. Milano: Silvana Editore.

- MORI, A. (1976). *Strutture e comunità rurali vecchie e nuove della Sardegna*. Pisa: Libreria Goliardica.
- MUSIANO, S. (2007). *L'attività di ricerca nel dottorato*, Firenze: Alinea Editrice.
- MUSSO, S. (1997). *Tra fabbrica e società, mondi operai nell'Italia del Novecento*. Milano: Feltrinelli Editore.
- RAVANI, S. (2012). *Il breve di Villa di Chiesa (Iglesias)*. Cagliari: Centro di studi filologici sardi.
- SABIU, S. (2007). *Rosas. Una miniera nella Sardegna Contemporanea*. Cagliari: AM&D.
- SIERRA ALVAREZ (1990). *El obrero sonado. Ensayo sobre el paternalismo industrial (Asturias, 1860-1917)*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.; Edición: 1.
- SILANUS, S. (1997). *Tempo scaduto*. Cagliari: Aipsa Edizioni.
- STARA, R. (1996). *Iglesiente e Arburese, miniere e minerali*. Siena: Centroffset.
- TEMPLÉ, R. (1991). *Les mineurs de Carmaux 1848-1914*. Parigi: Ed. ouvrières.
- TURRI, E. (2010). *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio.
- TUVERI, L. (2009). *Paesaggi minerari in Sardegna. Architetture e immaginazioni tecnologiche per il sistema territoriale Montevecchio, Ingurtosu e Piscinas*. Roma: Gangemi Editore.
- ZEDDA MACCIÓ, I. (1993). *L'uomo e le miniere in Sardegna*. Cagliari: Edizioni La Torre.

Sitografia

- <http://www.comune.narcao.ci.it/> (consultato il 13/09/2016).
- http://italia.indettaglio.it/ita/sardegna/carboniaiglesias_narcao_terrasedo.html (consultato il 13/09/2016).
- http://italia.indettaglio.it/ita/sardegna/carboniaiglesias_narcao_riomurtas.html (consultato il 13/09/2016).
- <https://www.google.fr/maps/place/> (13/09/2016).
- https://www.google.it/search?q=furriadroxiu&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=Au1VVu_uOcGqaYOTmMgK#q=furriadroxius+sulcis (consultato il 13/09/2016).
- <http://www.chimica-online.it/download/flottazione.htm> (consultato il 13/09/2016).

Note

- ¹ *Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Studi e statistiche*, I (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- ² <http://www.comune.narcao.ci.it/> (13/09/2016).
- ³ http://italia.indettaglio.it/ita/sardegna/carboniaiglesias_narcao_terrasedo.html (13/09/2016).
- ⁴ http://italia.indettaglio.it/ita/sardegna/carboniaiglesias_narcao_riomurtas.html (13/09/2016).
- ⁵ <https://www.google.fr/maps/place/> (13/09/2016).
- ⁶ https://www.google.it/search?q=furriadroxiu&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=Au1VVu_uOcGqaYOTmMgK#q=furriadroxius+sulcis (13/09/2016)
- ⁷ *Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Relazione riassuntiva e allegati*, II (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati; *Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Interrogatori*, III (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati; *Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Questionari e documenti*, IV (1911). Roma: Tipografia della Camera dei Deputati.
- ⁸ *Atti della Commissione parlamentare di inchiesta sulla condizione degli operai delle miniere della Sardegna. Questionari e documenti*, III, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1911.
- ⁹ Tg3 Regione Sardegna, 8 luglio 2016.
- ¹⁰ Iglesias, Archivio Storico del Distretto Minerario di Iglesias, f. Miniere, s. Concessioni Minerarie, b. 87.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² Iglesias, Archivio Storico del Distretto Minerario di Iglesias, f. Miniere, s. Concessioni Minerarie, b. 87.
- ¹³ *Ibidem*.

Rappresentare il sottosuolo: il fondo fotografico della miniera di Monteponi
Representing the subsurface: the photographic archive of the Monteponi mine site

ELEONORA TODDE

Università degli Studi di Cagliari

Abstract

At the beginning the second half of the 19th century, the mining site of Monteponi, situated at Iglesias, in south-western Sardinia, was witnessing a phase of renewed success thanks to the investment of Italian and foreign funds in the wake of the Savoy legislation on mining sites.

At this time the city of Iglesias was transforming from an ancient medieval village into an industrial city, surrounded by mine heads, shafts, tunnels and the related processing yards. Hospitals, corner shops and houses for the families of miners moving to the village were also being built. The company operating the mine site commissioned photographers of the time to document the evolution of the village and that of the industrial operations, through images that are now held in the archival font of the Monteponi-Montevicchio Company, in the Municipality of Iglesias Historical Archives.

Parole chiave

Sardegna, miniera di Monteponi, archivi industriali, fondo fotografico

Sardinia, Monteponi mine site, company archives, photographic archive

Introduzione

La Sardegna sud-occidentale ha una storia millenaria, che ha interessato, con molta probabilità anche il periodo neolitico. I materiali estratti sin dall'epoca fenicia erano l'argento e il piombo; l'attività mineraria proseguiva in epoca romana per poi interrompersi bruscamente a seguito dell'invasione dei vandali nel 456 d.C. L'estrazione riprese con vigore con l'arrivo dei Pisani e dei Genovesi in terra sarda. Gli archivi ci restituiscono i segni di questa ripresa attraverso atti di acquisto, di concessione e di vendite: ad esempio, nel 1131 il giudice di Arborea Comita II donava alla chiesa di San Lorenzo in Genova metà dei monti argentiferi dell'Arborese [Marzocchi 1995, 15] e Gonnario di Torres concedeva all'Opera della chiesa di Santa Maria di Pisa di metà della miniera d'argento della Nurra [Fadda 2001, 71-74].

Dalla seconda metà del XIII secolo, la zona dell'Iglesiente visse un periodo assai fecondo per l'attività mineraria: la città di Villa di Chiesa divenne il principale polo estrattivo sardo, dando un assetto organico a tutta la zona circostante, attraverso la facilitazione della coltivazione, la nascita di fonderie di piombo e di zinco e di forni, il tutto regolamentato da una precisa normativa contenuta all'interno del quarto libro del Breve di Villa di Chiesa. Il Breve è un codice di leggi risalente al 1303, che prendeva le mosse da un *Costituto* del periodo precedente. Il testo è suddiviso in quattro libri, ciascuno dei quali raccoglie una serie di norme riguardanti un determinato aspetto della vita cittadina: il primo affronta quello che oggi si chiama diritto costituzionale, il secondo il diritto penale, il terzo le norme

ELEONORA TODDE

civili e procedurali, il quarto il diritto minerario [D'Arienzo 1978, 67-89; Rombi 1985, 175-192; Baudi di Vesme 1877; Ravani 2011].

Le dispute politiche, le rivolte popolari, le guerre e le pestilenze del XIV secolo segnarono il declino dell'industria dell'argento e del piombo nell'isola. Gli Aragonesi tentarono di risvegliare l'attività con l'introduzione del concetto giuridico europeo che separava la proprietà del suolo da quella del sottosuolo, quest'ultima apparteneva allo Stato che poteva farne oggetto di concessioni. Il tentativo si rivelò fallimentare, soffocando la libera iniziativa che aveva caratterizzato il precedente periodo pisano.

Sporadici tentativi di rivitalizzare l'attività estrattiva, sia da parte di impresari locali che stranieri, si susseguirono per tutto il periodo della dominazione spagnola, senza successo. Dopo la breve parentesi austriaca (1714-1720), nella quale non si riscontrano particolari cambiamenti nel settore; invece, il dominio sabauda si interessò ben presto delle miniere isolane: l'anno successivo fu emanato il privilegio della coltivazione di tutte le miniere della Sardegna ai cagliaritari Pietro Nieddu e Giovanni Stefano Durante per la durata di venti anni, con un canone del 5% dei prodotti [Marzocchi 1995, 30]. L'obiettivo era quello di stimolare l'iniziativa privata nella gestione dei giacimenti, purtroppo senza i risultati sperati. Il 30 luglio 1740 l'Intendente generale del re Carlo Emanuele III firmò l'accordo per una nuova concessione allo svedese Carlo Gustavo Mandel della durata di trent'anni [Rolandi, 1949, 91]. A Mandel si riconosce il miglioramento tecnico dell'attività estrattiva grazie all'uso degli esplosivi e la ricerca e preparazione delle gallerie di livello orizzontale [Atti convegno industrializzazione 1956, 43]. L'arrivo del sottotenente Belly a capo del servizio delle miniere sarde nel 1759 segnò il passo di una nuova crisi: l'opera di monopolizzazione dell'attività estrattiva a favore dello stato sabauda si scontrava con le richieste di autorizzazione avanzate da privati.

I primi venticinque anni dell'Ottocento furono caratterizzati dalla forte richiesta di piombo e argento per le imprese belliche e da un nuovo tentativo di impresa privata del conte Edoardo Vargas di Kiel, sostituito ben presto dalla gestione statale diretta dei giacimenti. L'arrivo nell'isola dell'ispettore delle miniere Despina e, successivamente, del suo allievo Francesco Mameli aprì un periodo di nuovo interesse e studio dei giacimenti sardi. Nel 1848 l'estensione in Sardegna dell'editto del 30 giugno 1840, che ricalcava le Regie Patenti del 18 ottobre 1822, stabilì che la proprietà del sottosuolo era disgiunta da quella del soprassuolo, risvegliando l'attività mineraria.

Iniziò così la rinascita dell'attività mineraria sarda, con l'arrivo di ingenti capitali italiani e stranieri e il proliferare di società operanti nell'isola per più di un secolo fino alla definitiva chiusura dell'intero comparto estrattivo nei primi anni novanta del Novecento.

1. Breve storia della Società Monteponi

La miniera di Monteponi può considerarsi tra le più importanti della Sardegna e d'Italia: la sua prima attestazione, con il toponimo di Monte Paone, risale al 1324 quando viene menzionata all'interno del testamento del barone Berto da San Miniato, imprenditore minerario e cittadino pisano; l'attuale forma Monteponi risale invece al 1649 [Mezzolani-Simoncini 2007, 194].

In epoca moderna, gli imprenditori Nieddu e Durante la considerarono una tra le miniere più promettenti tanto da costruirvi, nel 1725, lungo il corso del Rio Canonica a nord di Iglesias, una prima fonderia. Mandell ampliò i lavori scavando la galleria San Vittorio. Le successive gestioni di Belly e di Napione furono disastrose, portando quasi alla chiusura

della coltivazione fino ai primi anni dell'Ottocento. Nuove iniziative private e statali non rilanciarono l'attività estrattiva e si dovettero aspettare gli effetti benefici dell'estensione dell'editto del 1840 per la nascita di quella che può, a tutti gli effetti, essere considerata una delle maggiori società minerarie italiane. Il 15 febbraio 1850 il governo mise in appalto la miniera di Monteponi al canone base di 28.000 lire: Giuseppe Molinieri di Torino intervenne per conto di un gruppo di investitori con l'offerta di 32.000 lire e si aggiudicò l'asta. Il 6 giugno venne firmato l'atto trentennale di sottomissione e una decina di giorni dopo si costituì la «Società di Monteponi Regia Miniera presso Iglesias, in Sardegna» con sede in Genova «per la coltivazione ed escavazione della R. Mineira di piombo Argentifero situata in Sardegna, luogo detto Monteponi» (art. 1 dello Statuto della società). «La concessione della miniera di piombo argentifero comprendeva un terreno di circa 100 are, i fabbricati esistenti, le gallerie e le masse in coltivazione e una superficie per l'estensione dei lavori pari a quella di un quadrato di 2 Km di lato» [Società di Monteponi 1952, 64].

Al ligure Paolo Antonio Nicolò spettò la prima direzione generale della società, affiancato prima dall'ingegnere Poletti e poi dall'ungherese Keller. Vennero fatti tutti i rilievi per stabilire il luogo più idoneo per la costruzione della laveria e venne acquistata una polveriera a Iglesias. Nel 1862, Carlo Baudi di Vesme ne divenne il direttore generale e la sede della società si trasferì da Genova a Torino. La concessione si ingrandì includendo anche la miniera di San Giorgio e il permesso per Campo Pisano e lo sbancamento per lo zinco di Is Cungiaus. Nel 1864 venne acquistato il terreno dove, l'anno successivo, furono edificate la direzione e le abitazioni dei dirigenti. [Società di Monteponi 1952, 127-129].

Il 2 maggio 1880 venne promulgata la legge che sanciva la concessione perpetua della miniera alla Società di Monteponi, con l'impegno di quest'ultima al versamento di un milione di lire allo Stato e la costruzione di una galleria di scolo intitolata a Umberto I, ultimata nel 1889.

Negli ultimi decenni del XIX secolo furono costruite la fonderia elettrica per lo zinco, la laveria Calamine e la laveria Mameli, e decretato il rimodernamento della laveria Vittorio; nel 1914, su iniziativa della Società Elettrica Sarda, venne edificata la prima centrale termoelettrica della regione, che entrò a far parte del patrimonio della società nel 1927.

Nel 1930 la società, assieme alla Società di Montevecchio, creò la Società Italiana del Piombo e venne anche costruita la fonderia di San Gavino. Lo scoppio del conflitto mondiale e l'incertezza dei mercati sul reale valore dei minerali portò al collasso delle attività sul finire del 1942.

Gli anni cinquanta furono dedicati alla lenta ricostruzione dell'attività: la richiesta di minerali dalla Francia e dal Belgio portò al rialzo del piombo e dello zinco e al conseguente approfondimento dei lavori sotto il livello raggiunto prima dello scoppio della guerra. Purtroppo, la qualità del minerale estratto era inferiore e, quindi, risultava meno remunerativo. Iniziava così il lento declino della gloriosa miniera di Monteponi.

Gli anni successivi furono caratterizzati dalla fusione con la Montevecchio Società Italiana del Piombo e dello Zinco nel 1961, la gestione statale da parte dell'EGAM; infine, nel 1971 la Società di Ricerche Gestione e Ristrutturazione delle Miniere Sarde (Sogersa) costituita dall'AMMI, dalla Regione Sardegna e dalla privata Società Montedison.

Il piano di risanamento non placò le polemiche per le ingenti spese affrontate per il nuovo impianto di eduazione. Nel 1982 la miniera passò sotto la gestione dell'ENI e della consociata Samim per passare, cinque anni più tardi, alla Società Italiana Miniere.

ELEONORA TODDE



Fig. 1: Panoramica della miniera di Monteponi (1904) conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Iglesias, Fondo della Società Monteponi e Montevecchio S.p.A., Serie fotografica, b. 1, f. 54.

Sul finire del 1991 cessarono le attività e furono smantellate le ultime officine: si concludeva così la storia della miniera [Mezzolani-Simoncini 2007, 204-208]. Sul finire del 1991 cessarono le attività e furono smantellate le ultime officine: si concludeva così la storia della miniera [Mezzolani-Simoncini 2007, 204-208].

2. L'archivio della miniera di Monteponi

Il fondo della Società Monteponi e Montevecchio S.p.A., conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Iglesias, è costituito dagli archivi della Società di Monteponi (1850-1961) e della Montevecchio Società Italiana del Piombo e dello Zinco (1940-1961), che, fondendosi nel 1961, hanno dato origine alla Società Monteponi e Montevecchio S.p.A. (1961-1993). Sono, inoltre, conservati gli archivi delle società che precedettero la Montevecchio e che in essa confluirono tramite fusione, ossia la Società Italiana del Piombo (1930-1936), la Società Italiana dello Zinco (1935-1937), la Società Italiana del Piombo e dello Zinco (1936-1939) e la Montevecchio Società Anonima Mineraria (1933-1940).

Nel 1972, quando ancora la documentazione prodotta nell'alternarsi dei passaggi societari era conservata a Milano, la Soprintendenza Archivistica della Lombardia rilasciava la dichiarazione di notevole interesse storico per l'intero fondo che, due anni dopo, veniva depositato presso l'Archivio di Stato di Milano [Sanna 1991, 60-61]. Grazie

all'interessamento dell'allora soprintendente sardo, Giovanni Todde, e dell'amministrazione comunale di Iglesias, il fondo veniva trasferito presso l'archivio comunale del centro minerario, con atto di donazione datato 12 novembre 1993 [Inventario: III].

Il fondo è costituito dalla documentazione sociale, amministrativa, contabile e tecnica prodotta dalle società e dalle direzioni delle singole miniere, a cui si aggiungono i disegni relativi a impianti e infrastrutture e una notevole quantità di materiale fotografico. La documentazione è suddivisa in sette serie:

- *Amministrazione Generale*, composta dalle carte prodotte per la conduzione della Società dal 1840 al 1974. La serie è suddivisa per soggetti produttori, ossia per società che hanno gestito le miniere di Monteponi e di Montevecchio ed è costituita da 5.370 unità di conservazione. Per ciascuna società è stato seguito lo schema di inventario derivato dalla struttura del titolare;

- *Personale*, composta dai fascicoli personali, dai rapporti con gli Enti Assistenziali e dalla documentazione sulla sicurezza dal 1858 al 1974. Il riordinamento ha individuato e poi suddiviso la documentazione secondo tre principali provenienze: Monteponi, Montevecchio e San Gavino per un totale di 1.463 unità di conservazione. Alla fine della serie si trovano 42 faldoni, contenenti vari fascicoli. Erano stati rinvenuti in un momento successivo al riordino e per questo motivo sono stati aggiunti e denominati *Personale aggiunto non ordinato*: andranno inseriti nel posto giusto al momento della rinumerazione dei faldoni della serie;

- *Fotografica, Tecnica e Cartografica*, che comprende i progetti e i disegni rinvenuti nel fondo e all'interno dei pacchi di versamento, allegata ai fascicoli o alle pratiche dal 1845 al 1977. Nel complesso la serie raccoglie 872 disegni, 40 carte e 58 faldoni di fotografie;

- *Attività Sociali*, che riguarda l'attività per la salvaguardia e la tutela della salute del lavoratore dal 1879 al 1973;

- *Concessioni e Permessi Minerari*, composta dalle richieste di coltivazione del sottosuolo e dai passaggi tra le Società di permessi e concessioni dal 1853 al 1977 custoditi in 112 unità di conservazione;

- *Imprese Agricole Sarde*, che riguarda una società costituita nel 1949 in sostituzione della Società Agricola del Sitzerri, che contribuiva agli sgravi fiscali della Società Montevecchio dal 1916 al 1971. La serie risulta formata da 22 faldoni;

- *Bibliografica*, che comprende libri, riviste tecniche, pubblicazioni varie, per il cui riordino è stato utilizzato il programma di catalogazione informatizzata So.Se.Bi, per un totale di 208 pubblicazioni, in molteplici copie, e 24,5 metri lineari di riviste.

3. Il fondo fotografico

Dall'anno della prima concessione la Società Monteponi ha testimoniato l'evoluzione dei lavori di estrazione, degli opifici, del villaggio minerario attraverso una capillare campagna fotografica, per la quale erano stati ingaggiati importanti fotografi dell'epoca, come i fratelli Alinari e soprattutto Vincenzo Aragozzini, che aveva immortalato, tra gli altri, lo stabilimento chimico di Novara, la centrale elettrica di Bressanone e la Casa di Ricovero per Inabili al Lavoro di Milano.

Il fondo custodito nell'Archivio Storico del Comune di Iglesias conserva, oltre le fotografie delle miniere della Società Moneponi, anche quelle realizzate dalla Società Montevecchio.

ELEONORA TODDE

Infatti, il primo criterio di suddivisione del materiale in fase di riordinamento è quello del soggetto produttore, ovvero la società mineraria, seguito dal luogo di lavorazione.

Per quanto riguarda la Monteponi, gli album e le rassegne fotografiche, per un totale di 2.530 pezzi, hanno subito un secondo criterio di ordinamento che vede il materiale suddiviso in *Strutture e impianti*, *Celebrazioni* e *Varie*. Infine, le fotografie sono state suddivise all'interno di 21 unità di conservazione che saranno di seguito presentate secondo una breve scheda descrittiva. Le buste 22-31 conservano, invece, il materiale relativo alla miniera di Montevecchio, le buste 32-37 quello relativo a San Gavino, le buste 38-45 quello di Porto Marghera e le buste 46-58 materiale vario.

1. *Strutture e impianti*

1862-1925

La busta conserva due album fotografici, rispettivamente degli anni 1862-1920 e 1865-1926, che custodiscono le prime fotografie panoramiche della miniera e del nascente villaggio operaio. Si possono scorgere gli opifici, il palazzo della direzione e l'ospedale costruito a opera della società negli anni sessanta dell'Ottocento. Il primo album è formato da 122 pezzi, il secondo da 49 di cui uno mancante.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 1

2. *Strutture e impianti*

1865-1953

La busta, suddivisa in 15 raccolte, custodisce il materiale sulle officine e sulla fonderia di piombo e di ghisa, l'impianto di educazione delle acque, la laveria calamine, l'impianto dell'acido solforico, lo stabilimento di elettrolisi dello zinco, sulla diga di Bellicai e sul porto e la centrale di Portovesme. Complessivamente le raccolte contengono 108 pezzi.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 2

3. *Strutture e impianti*

1883-1950

La busta, suddivisa in 18 raccolte con 171 pezzi, conserva il materiale sullo stabilimento di Vado Ligure (fonderia, forni a zinco, desolfurazione blende) e sugli stabili della Monteponi nel territorio dell'Iglesiente (chiesa di Santa Barbara, asilo infantile Sartori, colonia marina di Portoscuso, campo sportivo, case degli impiegati e case degli operai, scuole elementari, ambulatorio, farmacia e ospedale, dispensario e foresteria).

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 3

4. *Strutture e impianti*

1875-1917

Si tratta di una raccolta di vedute interne ed esterne della miniera di Monteponi (41 pezzi).

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 4

5. *Strutture e impianti*

1875-primi del '900

Si tratta di una raccolta di vedute interne ed esterne della miniera di Monteponi (32 pezzi).

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 5

6. *Strutture e impianti*

1904-1953

La busta è costituita da un album e da 11 raccolte, per un totale di 194 pezzi. Mentre l'album custodisce materiale sui dintorni della miniera risalenti gli anni 1904-1909, le raccolte conservano materiale diversificato sugli interni, la centrale elettrica, la fabbrica di

bianco zinco, l'esaurimento delle acque, la flottazione Mameli, la miniera, la laveria e la flottazione di Campo Pisano e la miniera di Terras Collu.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 6

7. Strutture e impianti

1862-1926

La busta è costituita da un solo album di 73 pezzi che riunisce le fotografie sugli impianti di lavorazione del materiale.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 7

8. Strutture e impianti

1954-1956

La busta è costituita da un album (1954-1956) e da una raccolta (1955) sullo stabilimento di Vado Ligure per un totale di 64 pezzi. In particolare l'album presenta le vedute interne della fonderia dello zinco mentre la raccolta raccoglie il materiale sullo scoppio delle ciminiere.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 8

9. Strutture e impianti

1956

La busta contiene due album da 12 pezzi ciascuno sulla colonia marina di Portoscuso.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 9

10. Celebrazioni

1921-1949

La busta contiene 9 raccolte, per un totale di 99 pezzi, su diversi momenti celebrativi per la società, quali ad esempio la visita del re, la visita del capo di governo, la visita di Mussolini, l'inaugurazione del monumento dedicato all'ingegnere Ferraris, la cerimonia in onore dell'ingegnere Dolfo Corda a Vado Ligure e le mostre e fiere campionarie.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 10

11. Celebrazioni

1933-1952

La busta contiene 4 album (97 pezzi) sulla visita del capo del governo, l'inaugurazione dalla casa Balilla, il dopolavoro e le gite sociali, di cui una a Roma e a Napoli.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 11

12. Celebrazioni

1950

L'album contiene 131 fotografie relative le celebrazioni del centenario della Società Monteponi.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 12

13. Celebrazioni

1950

La busta contiene 332 fotografie, suddivise in 8 raccolte, relative le celebrazioni del centenario della Società Monteponi.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 13

14. Celebrazioni

1955

L'album contiene 27 pezzi sulla premiazione degli anziani a Torino e Vado Ligure.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 14

15. Celebrazioni

1955

ELEONORA TODDE

La busta contiene due album fotografici: il primo è relativo alla gita sociale a Roma, Napoli, Capri, Pompei e Sorrento (27 pezzi), il secondo è relativo alla festa di Santa Barbara (16 pezzi).

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 15

16. *Celebrazioni*

1956

La raccolta di 37 pezzi, fra cui molti doppioni, presenta le immagini della miniera di Monteponi coperta dalla neve.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 16

17. *Varie*

1962-1956

La raccolta, composta da 50 pezzi, presenta materiale vario, riconducibile a diversi aspetti della vita mineraria.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 17

18. *Varie*

1962-1952

La raccolta, composta da 108 pezzi, presenta materiale vario, riconducibile a diversi aspetti della vita mineraria.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 18

19. *Varie*

1920-1960

La busta, suddivisa in 34 raccolte per un totale di 125 pezzi, raccoglie materiale sull'ospedale e la farmacia aziendale, il porto di Portovesme, l'impianto di bianco zinco, la linea ferroviaria, la laveria Mameli, la fiera campionaria etc.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 19

20. *Varie*

1935-1950

La busta contiene 14 raccolte (468 pezzi) sull'atto costitutivo della società, la riproduzione del dipinto della foresteria, Porto Marghera, il monumento a Baudi di Vesme e diversi personaggi che hanno animato la storia della miniera.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 20

21. *Varie*

s.d.

Le 6 raccolte contenenti 184 pezzi riuniscono il materiale sui personaggi della società, documentazione antica, la riproduzione della pubblicazione *La Sardegna attraverso i secoli*, l'architettura antica e vari reperti archeologici.

ASCI, Fondo Mp/Mv, Serie fotografica, b. 21

Conclusioni

Il materiale che forma il fondo fotografico della miniera di Monteponi copre un arco cronologico di un secolo, dal 1862 al 1965. Non è rimasta traccia dell'ultima fase di vita della miniera dalla fusione con la Montevecchio Società Italiana del Piombo e dello Zinco nel 1961 fino alla definitiva chiusura nel 1991.

In mancanza della documentazione più antica della società, le fotografie forniscono un prezioso aiuto per la ricostruzione storica dell'evoluzione dei lavori e degli stabilimenti industriali e civili del cantiere di Monteponi.



Fig. 2: Panoramica della miniera di Monteponi (1875) conservata presso l'Archivio Storico del Comune di Iglesias, Fondo della Società Monteponi e Montevecchio S.p.A., Serie fotografica, b. 1, f. 3.

Inoltre, la presenza di materiale sulle diverse lavorazioni all'interno delle gallerie e sulle opere di assistenza verso i propri lavoratori (case operaie, foresteria, farmacia, ospedale, etc.) testimonia l'attenzione della ditta verso un'immagine esterna positiva. Ulteriore conferma di questa ipotesi è la presenza di oltre 450 foto sul centenario della Società Monteponi, episodio che ha anche portato alla pubblicazione di un pregiato volume che raccoglie la storia della miniera e le gesta della società in un'ottica celebrativa e propagandistica.

Questo materiale rappresenta, ad oggi, la più grande raccolta fotografica riordinata sulle due principali miniere del territorio isolano. Quasi tutte le foto d'epoca sulla miniera di Monteponi e di Montevecchio che circolano in rete provengono da questo fondo, anche se quasi mai viene citata la fonte corretta. Negli anni Duemila è stato oggetto di una sistematica campagna di digitalizzazione per un programma di cooperazione transfrontaliero Italia-Francia dal titolo E-pistemec che ha portato alla creazione di una digital library: purtroppo, una volta esauriti i fondi, il sito è stato chiuso e il materiale non è più accessibile. Infine, lo stesso patrimonio è stato oggetto di una nuova acquisizione digitale per il progetto SISMA del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari, coordinato da Felice Tiragallo, che presto porterà alla creazione di un portale web aderente al Sistema Archivistico Nazionale e al portale degli archivi di impresa italiani.

Bibliografia

- ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI IGLESIAS (2000). *Inventario del Fondo della Società Monteponi e Montevecchio S.p.A.*
- BAUDI DI VESME, C. (1877). *Codice Diplomatico di Villa di Chiesa in Sardinia*. Torino: Stamperia Reale di G. Paravia e comp.
- CONCAS, F.; ORTU, C. (2010). *L'archivio minerario di concentrazione della Sardegna*. In *Archivi*. Padova: Cleup. A. V, n. 2, pp. 5-35.
- D'ARIENZO, L. (1978). *Il Codice del Breve pisano-aragonese di Iglesias*. In *Medioevo, Saggi e Rassegne*. Cagliari: Editrice sarda Fossataro, vol. 4, pp. 67-89.

ELEONORA TODDE

- FADDA, B. (2001). *Le pergamene relative alla Sardegna nel Diplomatico della Primaziale dell'Archivio di Stato di Pisa*. In *Archivio Storico Sardo*. Cagliari: Deputazione di Storia patria per la Sardegna, vol. 41, pp. 7-354.
- MANCONI, F. (1986). *Le miniere e i minatori di Sardegna*. Milano: Silvana Editoriale.
- MARZOCCHI, G. (1995) *Cronistoria della miniera di Montevecchio*. Roma.
- MEZZOLANI, S.; SIMONCINI, A. (2007). *Sardegna da salvare*. Nuoro: Editrice Archivio Fotografico Sardo.
- RAVANI, S. (2011). *Il Breve di Villa di Chiesa*. Cagliari: Cuec.
- ROLANDI, G. (1949). *Saggio sullo sviluppo dell'industria del piombo, dell'argento e dello zinco in Italia*. In *Notizie sull'industria del piombo e dello zinco*: Milano.
- ROMBI, P. (1985). *Il Breve di Villa di Chiesa: aspetti storico-giuridici*. In *Studi su Iglesias medioevale*. Pisa: Ets, pp. 175-192.
- SANNA, C. (1991). *L'archivio del lavoro minerario di Iglesias (Cagliari)*. In *La miniera: tra documento storia e racconto, rappresentazione e conservazione*, a cura di LOLLETTI, S.; TOZZI FONTANA, M. Bologna: Analisi, pp. 55-65.
- SOCIETÀ DI MONTEPONI (1952). *Società di Monteponi. Centenario: 1850-1950*. Torino.

Sitografia

- http://www.impreses.san.beniculturali.it/web/impreses/home;jsessionid=F08A76856048B9795621696BFCA4CD6E.sanimprese_JBOSS (consultato il 24/5/2016).
- http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/autori/3329/?sort=sort_date_int (consultato il 23/5/2016).
- <https://prezi.com/tmgkrdqzhmpc/progetto-sisma-su-scala-nazionale/> (consultato il 23/5/2016).
- <http://www.sardegnaminiere.it/> (consultato il 22/5/2016).
- <http://siosa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=280414&RicProgetto=reg-sar> (consultato 22/5/2016).

Pescara tra Ottocento e Novecento: da paesaggio agrario a paesaggio antropizzato

Pescara from the 1800's to 1900's: from agricultural to man-made landscape

ADELE FIADINO

Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract

After the demolition of the old defensive structures (1871) Pescara was subjected to uncontrolled urban expansion, which quickly alienated the vast adjacent agricultural lands and destroyed large stretches of natural vegetation along the nearby coastline. Whilst on the one hand all links with the past were refused, on the other a new urban identity was attained, using the social wealth generated by commercial businesses and seasonal tourist work. The intervention re-examines this fundamental phase in the development of the Adriatic city by studying the wealth of iconographic documents preserved in historical archives. The aim is to understand the landscape characteristics, and particularly to trace those natural or "constructed" elements that still today lead back to the origins and complex events of Pescara's urban history.

Parole chiave

Pescara, espansione urbana, paesaggio, iconografia

Pescara, urban expansion, landscape, iconography

Introduzione

L'antico abitato della città di Pescara, ubicato sulla sponda destra dell'omonimo fiume, fu inglobato verso la metà del XVI secolo nella piazzaforte spagnola costruita a cavallo del corso d'acqua e della consolare adriatica allo scopo di accrescere la difesa costiera del regno di Napoli [Staffa, 1993, 8-29; Pessolano, 2006, 11-54]. Durante il decennio francese il suo ricco borgo agricolo di Castellammare, posto sulle colline alla sinistra del fiume, fu costituito in comune autonomo della provincia di Teramo, mentre Pescara rimase in quella di Chieti. La divisione amministrativa consentì ai due comuni di perseguire autonome politiche di sviluppo, pur essendo separati solo dal fiume. L'arrivo della ferrovia negli anni sessanta e la demolizione della cinta muraria diedero un forte impulso alle due città che si estesero rapidamente sulle vaste aree agricole contigue e sulle distese zone boschive del loro litorale. Quando nel 1927 tornarono a formare un unico comune col nome di Pescara, peraltro creato capoluogo di una nuova provincia, il paesaggio circostante aveva già da tempo perso i connotati originari, mentre la città stava assumendo la fisionomia tipica di molte altre della costa adriatica.

ADELE FIADINO



Fig. 1: «Plano de la Plaza de Pescara y sus contornos en el que se demuestra los Acampamentos y Ataques que se formaron con las tropas de S.M.C. para su asedio...1734» (Archivio di Stato di Napoli, Carte Montemar, vol. 73 , f. 20).

Fig. 2: Piano della Piazza di Pescara, s.d. (Bibl. Nazionale di Napoli, Mss., Carte Geografiche, B. 25 B 84).

1. La Piazzaforte e il Territorio

Per la sua stessa «ragion d'essere» la piazzaforte di Pescara rappresentò per il suo abitato il maggiore ostacolo a qualsiasi tipo di trasformazione edilizia che ne potesse minare la funzione militare. Per questo, nel corso dei secoli, la sua forma era rimasta sostanzialmente immutata: una cinta muraria pentagonale alta solo 8 metri con cinque bastioni che racchiudeva una superficie di tredici ettari e mezzo a destra del fiume e quasi di quattro a sinistra [Foderà, 1951, 311-326; Bianchetti, 1997, 17].

Il territorio circostante, invece, si era progressivamente trasformato, soprattutto tra Settecento e Ottocento, sia nelle zone collinari che in quelle pianeggianti. La cartografia e le fonti scritte dell'epoca offrono a riguardo un quadro eloquente del paesaggio di Pescara e di Castellammare precedente alle grandi modificazioni apportate dopo l'unità d'Italia. Quasi tutti i disegni della fortezza pervenuti, conservati in archivi e biblioteche nazionali e straniere, testimoniano come fosse circondata da una maglia di campi intensamente coltivati, estesi fino agli spalti della cinta muraria (figg. 1-2). Ciò trova conferma anche in un documento del 1836 dal quale si rileva che sull'area di rispetto della mura, pari a 500 tese, dove un tempo non era tollerata neppure la presenza di alberi, i proprietari dei fondi e i cosiddetti "usurpatori" (coloro che li avevano occupati abusivamente) non solo li coltivavano, ma vi avevano anche costruito dei fabbricati, nonostante fosse vietato e lo sarebbe stato almeno sino 1856 [Pessolano, 2006, 92-98].

Da una dettagliata planimetria del 1821, conservata presso il Kriegsarchiv di Vienna (fig.3), è possibile ricavare un'idea della morfologia del paesaggio pescarese e delle sue strutture. Vi sono raffigurate la piazzaforte cinquecentesca con l'aggiunta di alcuni interventi di miglioramento, le zone pianeggianti e quelle collinari con tutti gli edifici ivi esistenti, elencati nella legenda in basso col nome dei proprietari [Pessolano, 2012, 57-82]. In particolare, si notano alla sinistra del fiume i rilievi del comune di Castellammare con ben 363 fabbricati, sparsi nelle valli di colle del Telegrafo, delle Fornaci, di Monsignore o Mazzocchi, Agostinone, Consorte, Gomez e Di Carlo. Nella fascia litoranea sono riportati gli arenili, il bosco dei Chiappini e la palude Vallicella.



Fig. 3: «Piano direttore della Piazza di Pescara e terreno che la circonda» 1821 (Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Ausland II a, Pescara 1).

Qui il territorio appare completamente disabitato: gli unici edifici esistenti erano quelli ubicati nei pressi della foce del fiume dove vi era un borgo di pescatori (borgo Marino). Alla destra del fiume, nel comune di Pescara, si estendeva una vasta pianura delimitata a sud dai colli Basile, Orlando e villa Fontanelle con insediamenti più diradati e meno numerosi. L'elenco riporta solo 165 edifici ubicati in gran parte nei borghi rurali di Villa del Fuoco. Anche il litorale di Pescara era occupato in gran parte dal bosco Chiappini e da aree paludose chiamate Palata e Vallicella, peraltro molto più estese di quelle di Castellammare. Palata era uno stagno di circa un ettaro di superficie, all'interno di una conca più ampia, in alcuni punti in collegamento col mare per la raccolta del sale, da qui il nome Saline. I lavori per il prosciugamento degli stagni cominciarono agli inizi dell'Ottocento e si conclusero sotto la direzione del Genio militare tra il 1854 e il 1855 [Bianchetti, 1997, 8-9]. Una fitta rete di strade (esistenti o di progetto) collegava la piazzaforte al territorio e agli altri centri urbani abruzzesi della costa e dell'entroterra (Ortona e Giulianova, Chieti e Popoli). La loro presenza, che trova riscontro anche in altre planimetrie (fig. 4), testimonia quanto fossero intensi i legami, materiali e immateriali, col vecchio abitato racchiuso nelle mura. Le informazioni offerte da queste planimetrie e quelle fondamentali fornite dagli studiosi, cui si rimanda per approfondimenti, ci restituiscono l'immagine di un paesaggio pescarese. Alle soglie dell'unità, esso era dominato da colline fertili e abitate e da un litorale quasi completamente abbandonato ricco di aree boschive, ma anche di estese paludi, generate sia dalle acque alluvionali, che non trovavano adeguati canali di scolo, sia dalle frequenti esondazioni del fiume [Bianchetti, 1997; Farinelli, 2004; Pessolano 2006].

ADELE FIADINO

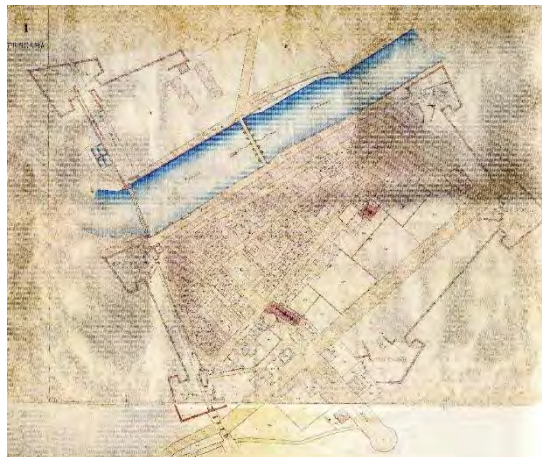


Fig. 4: «Pianta della Real Piazza di Pescara con parte dell'adiacente campagna, colline e spiaggia». (BNN, Carte geografiche, B. 25 B 91).

Fig. 5: Mappa catastale di Pescara, 1886, fogli 1 e 2 (Archivio di Stato di Pescara).

2. Le prime espansioni urbane a Pescara

L'arrivo della linea ferroviaria nei due centri abitati agli inizi degli anni sessanta e la demolizione della fortezza nel 1871 (decreto n. 3467 del 30 dicembre 1866) rappresentano i principali fattori che nell'arco di circa sessant'anni generarono un rapido processo di antropizzazione dei rispettivi territori.

Con lo smantellamento della cinta muraria, che per oltre tre secoli aveva cristallizzato l'immagine dell'estesa vallata pescarese, la città poteva finalmente soddisfare le sue secolari esigenze di spazi urbani (fig. 5). Dal 1870 al 1883 si susseguirono una serie di piani urbanistici che orientarono l'espansione a sud e a est del nucleo antico [Bianchetti, 1997, 31-41].

Con la realizzazione delle nuove strade, ampie e rettilinee, ovvero via delle Acacie (proiettata verso il mare, oggi via Conte di Ruvo), la strada della stazione (via Vittoria Colonna) e corso del Popolo (via Gabriele d'Annunzio), la nuova città si estese nell'adiacente campagna disegnando progressivamente un inedito paesaggio urbano dominato dai simboli della modernità: la stazione ferroviaria, l'hotel, la banca, il teatro, i palazzi privati moderni ed eleganti. Di lì a poco l'espansione edilizia avrebbe investito anche la fascia costiera. Nel 1912 il Comune approvò, dopo vari studi avviati sin dal 1886, il progetto definitivo dell'ingegnere Antonino Liberi per la realizzazione di un grande quartiere balneare a sud-est di Pescara in località Saline, denominato rione Pineta d'Avalos (figg. 6-7). In particolare, una vasta porzione della pineta doveva accogliere a solo 40 metri dal mare un quartiere composto da 52 isolati di 800-1000 metri quadrati edificabili, numerosi edifici pubblici e spazi verdi per i giochi.

Il piano, ispirato probabilmente ai recenti quartieri-giardino teorizzati dalla cultura urbanistica europea di quegli anni, era destinato, almeno inizialmente, a un'utenza medio alta [Bianchetti, 1997, 66-68]. Il progetto, attuato con molte modifiche a partire dagli anni Venti del '900, segnò l'inizio del processo di erosione delle aree boschive alla destra del fiume, fino ad allora rimaste praticamente inalterate. A Castellammare questo processo era già in atto da diversi anni e per di più in maniera ancora più devastante.



Fig. 6: «Piano direttore della Piazza...» cit. Dettaglio del litorale di Pescara nel 1821.

Fig. 7: Planimetria del rione Pineta D'Avalos progettato da A. Liberi. Disegno databile agli anni Trenta. [Da Bianchetti, cit.].

3. La trasformazione del litorale di Castellammare

La presenza della stazione ferroviaria a Castellammare ebbe implicazioni più incisive che a Pescara, poiché favorì lo sviluppo di un nuovo insediamento urbano nella fascia costiera che in meno di trent'anni soppiantò quello originario collinare.

Nel 1862, quando la stazione fu realizzata a circa un chilometro a nord del fiume, tutto il litorale era quasi completamente disabitato: «una plaga deserta»¹ [Bianchetti, 1997, 43]. Nelle sue vicinanze sorsero le prime attività commerciali, edifici residenziali, alberghi e i primi spazi pubblici: la piazza del Mercato davanti alla stazione (poi piazza Sacro Cuore) e la strada che da questa conduceva al mare, detta dello Stabilimento, odierna corso Umberto I [Lopez, 1993, 131; Bianchetti, 1997, 43]. L'impulso decisivo allo sviluppo urbano si ebbe con il trasferimento del Municipio dai colli al litorale, tra gli anni settanta e ottanta, ma soprattutto con l'approvazione del Piano Regolatore di Ampliamento (decreto reale del 22 febbraio 1885) redatto dall'ingegnere Tito Altobelli (fig. 8). Il disegno del piano, malgrado rappresenti gli esiti di compromessi tra gli interessi di alcuni amministratori comunali e quelli più generali del progettista, diede ufficialmente inizio all'urbanizzazione del litorale e alla nascita della città odierna. L'intervento riguardava tutta la fascia pianeggiante che si estendeva per circa tre chilometri a nord del fiume e prevedeva una maglia viaria composta da cinque strade «parallele» al mare e diciassette «traverse», nuove o già esistenti. Queste ultime vennero rettificata, prolungate e ampliate. Le più importanti, vale a dire strada dello Stabilimento, Corso della Riviera (poi Regina Margherita), Corso Centrale (la Provinciale adriatica) ebbero un'ampiezza di 20 metri, mentre le altre di 10 [Alici, 1993, 20; Bianchetti, 1997, 46].

In attesa che venissero ceduti al Comune, dal momento che non avevano più alcuna funzione militare, gli arenili demaniali furono esclusi dalla sistemazione urbanistica. La procedura ebbe inizio nel 1883, anno in cui fu presentata la domanda al Ministero della Marina, e si concluse solo nel 1901. Al Comune furono venduti oltre 16 ettari di superficie, nelle contrade tratturo Catalano, Vallicella e Collemarino². L'intera area sulla base del disegno dell'ingegnere comunale Lino De Cecco fu divisa in dodici lotti e quotizzata in piccole particelle di 30 x 35 metri in modo da consentire la vendita e l'edificazione (fig. 9).

Le entrate dovevano essere utilizzate in parte per la costruzione delle opere pubbliche e rappresentative della città, caratterizzata da villini circondati dal verde. Il programma,

ADELE FIADINO

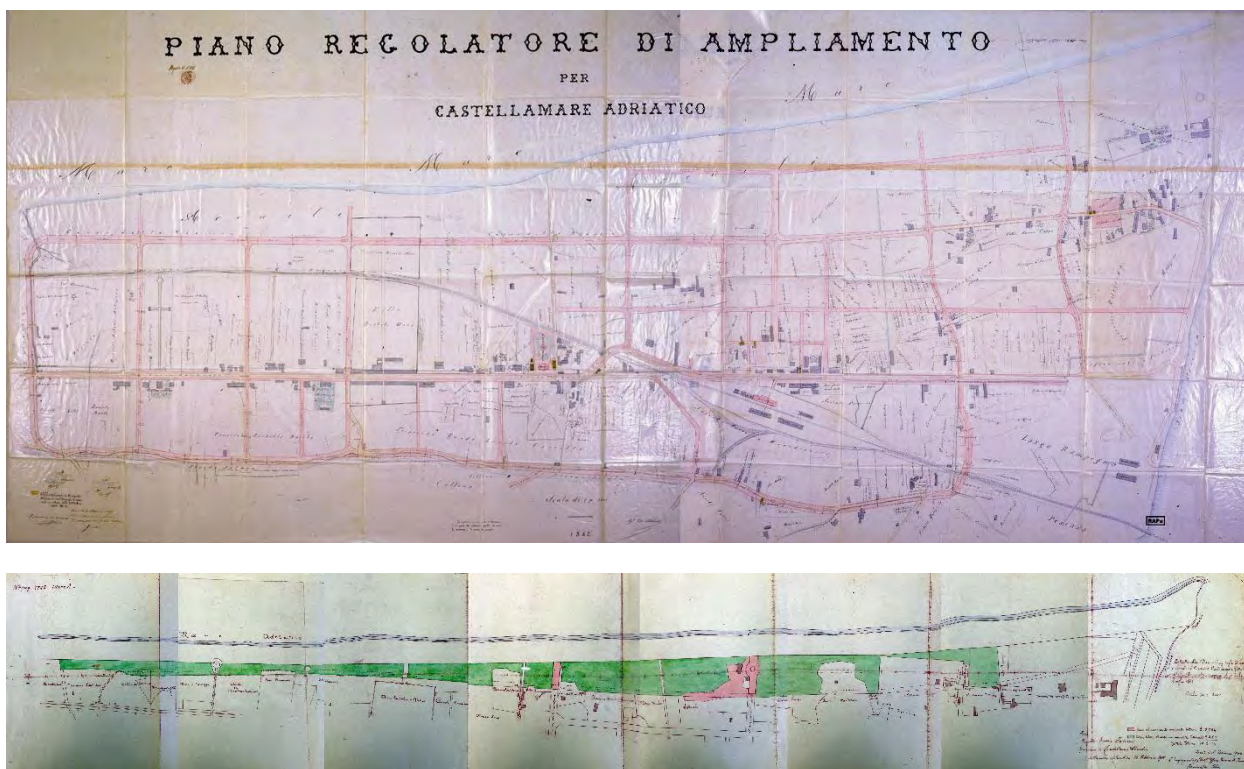


Fig. 8: «Piano Regolatore di Ampliamento per Castellammare Adriatico», 1883, ing. Tito Altobelli, Archivio Comunale di Pescara.

Fig. 9: Gli arenili demaniali concessi al comune di Castellammare nel 1901 (in colore verde). (ASPe, Castellammare, B. 24 CA, f. 17).

comunque, non ebbe un'attuazione immediata sia per ragioni di natura speculativa nella stessa zona in parte per bonificare il litorale³. Nelle intenzioni dell'amministrazione comunale questa fascia a ridosso del mare avrebbe dovuto essere una delle parti più belle (alcuni privati anziché costruire speravano di rivendere le quote a un prezzo più alto) sia per la mancanza di strade che avrebbero dovuto consentire l'accesso nei diversi lotti sia ancora per l'aumento dei prezzi dei materiali edili negli anni della prima guerra mondiale. L'edificazione riprese concretamente negli anni Venti, ma con regole più rigide. Per favorire lo sviluppo urbano, importante per l'economia della città e contrastare la speculazione dei privati, il Comune subordinò l'approvazione del progetto architettonico all'esecuzione dell'opera. Si vedano per esempio il caso dei villini Grilli (1920) e Bianchini (1924), quest'ultimo progettato da Vincenzo Pilotti⁴.

L'ultimo intervento urbanistico che completava la sistemazione del litorale fu la realizzazione della Riviera a partire dal 1916 ovvero il viale alberato lungo oltre 1274 metri che separava la zona edificata dalla spiaggia, destinato ad essere prolungato e a diventare uno dei tratti più caratteristici della nuova città che ambiva a divenire anche una moderna località balneare della costa adriatica⁵.

Conclusioni

Lo sviluppo urbano della città di Pescara maturò in un contesto culturale e sociale in cui il concetto di modernità veniva associato non solo all'idea di progresso tecnologico ed economico, ma anche alla convinzione che la valenza del territorio fosse sostanzialmente legata alle sue potenziali trasformazioni, soprattutto di carattere edilizio. In questo quadro la demolizione della fortezza cinquecentesca, così come la distruzione delle antiche aree boschive del litorale di Castellammare rappresentavano due modi, entrambi devastanti, di costruire una nuova immagine urbana in cui le tracce del passato ricoprivano soltanto un ruolo secondario o marginale. A Pescara il nucleo antico racchiuso nella fortezza, ancora oggi leggibile nei tracciati stradali, fu sostanzialmente conservato, ma in seguito soppiantato dalla città ottocentesca; a Castellammare l'antico patrimonio boschivo del litorale fu sacrificato alle aree fabbricabili sopravvivendo soltanto nei rari giardini pubblici e lungo le nuove strade urbane. Non è un caso se una di queste ebbe il "romantico" appellativo di via dei Pini (via Regina Margherita).

Bibliografia

- ALICI A. (1993). *Pescara e Castellammare Adriatico: appunti per una storia urbana*. In *Era Pescara. Immagini di storia della città*, a cura della Sovrintendenza per i beni ambientali, architettonici e storici per l'Abruzzo. Pescara: Pierrecongress Editore, pp. 12-40.
- BIANCHETTI C. (1997). *Le città nella storia d'Italia*. Pescara. Roma-Bari: Laterza.
- FARINELLI F. (2004). *I caratteri originali del paesaggio pescarese*. Ortona: Edizioni Menabò.
- FODERÀ O. (1951). *Cenni storici sul rilevamento fondiario nella città e nel territorio di Pescara*. In «Rivista del catasto e dei servizi tecnici erariali», n.s., n. 5, pp. 311-326.
- LOPEZ L. (1993). *Pescara dalle origini ai giorni nostri*. Pescara: Editrice "Nuova Italica".
- PESSOLANO M.R. (2006). *Una fortezza scomparsa. La piazzaforte di Pescara fra memoria e oblio*. Pescara: Carsa.
- PESSOLANO M.R. (2012). *Pescara. La piazzaforte nel 1821*. In «Opus», 11 (2011), pp. 57-82.
- STAFFA A. (1993). *Le origini antiche di Pescara: l'abitato di Ostia Aterni-Aternum*. In *Pescara antica. Il recupero di S. Gerusalemme*.

Note

- ¹ Archivio di Stato di Pescara, B. 1774.
- ² Ibid., Castellammare, B. 24 CA, f. 17.
- ³ Ibid. e B. 22 CA.
- ⁴ Ibid., B. 24 CA, ff. 3-4.
- ⁵ Ibid., B. 22 CA.

La costruzione del paesaggio delle strade ferrate: uno strumento di conoscenza del Piemonte negli anni pre e post unitari

The construction of the railway landscape: an instrument for knowledge of Piedmont in the second half of the 19th century

BEATRICE MARIA FRACCHIA

Politecnico di Torino

Abstract

The highest representation of technical and scientific progress in the second half of the 19th century was the engineering of railways. The establishment of the first railway design studios in Piedmont dates back to 1826, in relation to the Turin-Genoa railway. The State Archives of Turin contains many fonts originating from the Ministry of Public Works, which offer useful documentation concerning railways. Among these, the "Carte Spurgazzi" are particularly interesting. The collection consists of the papers, family documents, drawings, correspondence and publications of Pietro Spurgazzi, including numerous documents revealing technical activities within the Civil Engineering Department and railway corporations, as well as the larger cultural environment of the second half of the 19th century. Particularly interesting are the many letters and documents revealing the engineer's involvement in the realization of numerous stations and railways, both in Piedmont and at the national level.

Parole chiave

Strade ferrate, Pietro Spurgazzi, Piemonte, Unità d'Italia

Railways landscape, Pietro Spurgazzi, Piedmont, 19th century

Introduzione

Uno dei principali protagonisti dei dibattiti legati alle nuove applicazioni delle discipline ingegneristiche negli anni a cavallo dell'unità d'Italia [Comoli Mandracci 1983, 133] è l'ingegnere Pietro Spurgazzi, nato a Torino il 26 maggio 1815 e lì deceduto il 25 marzo 1889. Dopo il conseguimento della laurea in Ingegneria Idraulica e in Architettura Civile presso la Regia Scuola d'Applicazione per Ingegneri di Torino nel 1835, è nominato ingegnere di seconda classe nel Corpo Reale del Genio Civile il 24 luglio 1843¹.

Spurgazzi ottiene probabilmente la nomina di professionista di prima classe già a partire dal 1846, quando il re, Carlo Alberto, firmatario di un documento del 7 ottobre, determina il suo stipendio nominandolo ingegnere di prima classe al servizio delle costruzioni delle strade ferrate².

Nel 1860 è ribadita la sua carica: «Il Ministro Segretario di Stato per i Lavori Pubblici. Decreta. Il Sig. Cav. e Pietro Spurgazzi Ing. Capo di 1° classe nel Corpo del Genio Civile è nominato membro del Consiglio di amministrazione presso la scuola d'Applicazione degli Ingegneri Laureati in Torino pendente il primo triennio. Torino addì 29 novembre 1860»³.

BEATRICE MARIA FRACCHIA

1. La formazione e il progresso tecnico-scientifico nella II metà del XIX secolo

Quale membro attivo del consiglio di amministrazione della scuola d'applicazione torinese⁴, Pietro Spurgazzi partecipa indirettamente all'organizzazione della prima scuola d'ingegneria impostata in ottemperanza della legge Casati del 13 novembre 1859 [Canestri, Ricuperati 1976]. La regia Scuola di Applicazione per Ingegneri ha, infatti, un regolamento approvato il 17 ottobre 1860, questo introduce grandi innovazioni, sia nella metodologia di insegnamento, sia nell'inserimento di nuove discipline. Grande rilevanza viene data alle esercitazioni pratiche, tanto che nell'ambito di numerosi corsi si prevedono numerosi sopralluoghi. Si tratta di dare la possibilità agli studenti di prendere visione di edifici pubblici, ponti, gallerie, viadotti: «Francamente si può asserire che nessuna costruzione di qualche rilievo è stata eseguita in Italia dopo che l'istituzione della Scuola di Applicazione di Torino, che non sia stata visitata dai suoi allievi» [Curioni 1884, 77].

I nuovi problemi relativi all'esecuzione delle strade ferrate, che costituiscono parte rilevante dell'attività professionale di Spurgazzi, vengono trattati nei corsi della regia Scuola di Applicazione per Ingegneri denominati „Macchine a vapore e ferrovie“ e di „Costruzioni“. Il primo tratta il materiale viaggiante, l'armamento e i vari interventi di manutenzione, il secondo la costruzione vera e propria di strade ferrate, di stazioni e di gallerie.

Nella seconda metà dell'Ottocento l'ingegneria ferroviaria era considerata la più alta espressione del progresso tecnico-scientifico e le società ferroviarie offrivano ambiti impieghi cui si accedeva con difficili concorsi [Lupo 1980]. Questo spiega la particolare attenzione prestata dall'istituto torinese ai problemi, agli studi e agli insegnamenti che riguardavano le strade ferrate.

2. La costruzione delle prime strade ferrate

Le questioni legate alla costruzione di un paesaggio delle strade ferrate sono materia di studio privilegiata per Spurgazzi. Questi, decretata la costruzione della linea ferroviaria Torino-Genova, viene incaricato a partire dal 1847 di dirigere i lavori del primo tronco compreso tra Torino e Villafranca d'Asti. In realtà, già in anni precedenti Spurgazzi ottiene la direzione di progetti relativi alle strade ferrate: egli è «membro della Commissione per la ricognizione dei *Rails*, Vagoni e altri utensili destinati ai movimenti delle terre per la costruzione di Strade Ferrate. 1 novembre 1844»⁵.

Numerosi sono i documenti archivistici che descrivono gli interventi coordinati dall'ingegnere torinese: «Disegno del piano generale del tronco da Trofarello a San Paolo, relativo alla porzione del Castello del Pessione appartenente al signor conte Viale»⁶, «Riepilogo della perizia per le opere d'arte da costruirsi per la strada ferrata da Villafranca a San Paolo»⁷, «Strada ferrata da Torino a Genova. Sezione da Moncalieri a Trofarello. Casellario delle opere d'arte»⁸, «Direzioni per l'eseguimento delle opere ad economia del tronco tra San Paolo e Villafranca. Torino, 14 aprile 1848»⁹.

I primi studi di progettazione ferroviaria in Piemonte risalgono al 1826 e riguardano proprio la ferrovia Torino-Genova; negli anni quaranta dell'Ottocento lo Stato, in un clima politico che caratterizza gli anni preunitari, si fa carico della realizzazione delle strade ferrate, prevedendo un'apposita spesa nel bilancio dell'„Azienda economica dell'Interno“. Nel 1845 viene istituito un „Consiglio Speciale per le strade ferrate“, mentre il 30 giugno 1847 viene istituita l'„Azienda generale per le strade ferrate“, sempre dipendente dal Ministero dell'Interno. Abolite nel 1853 tutte le Aziende, la competenza delle strade ferrate passa

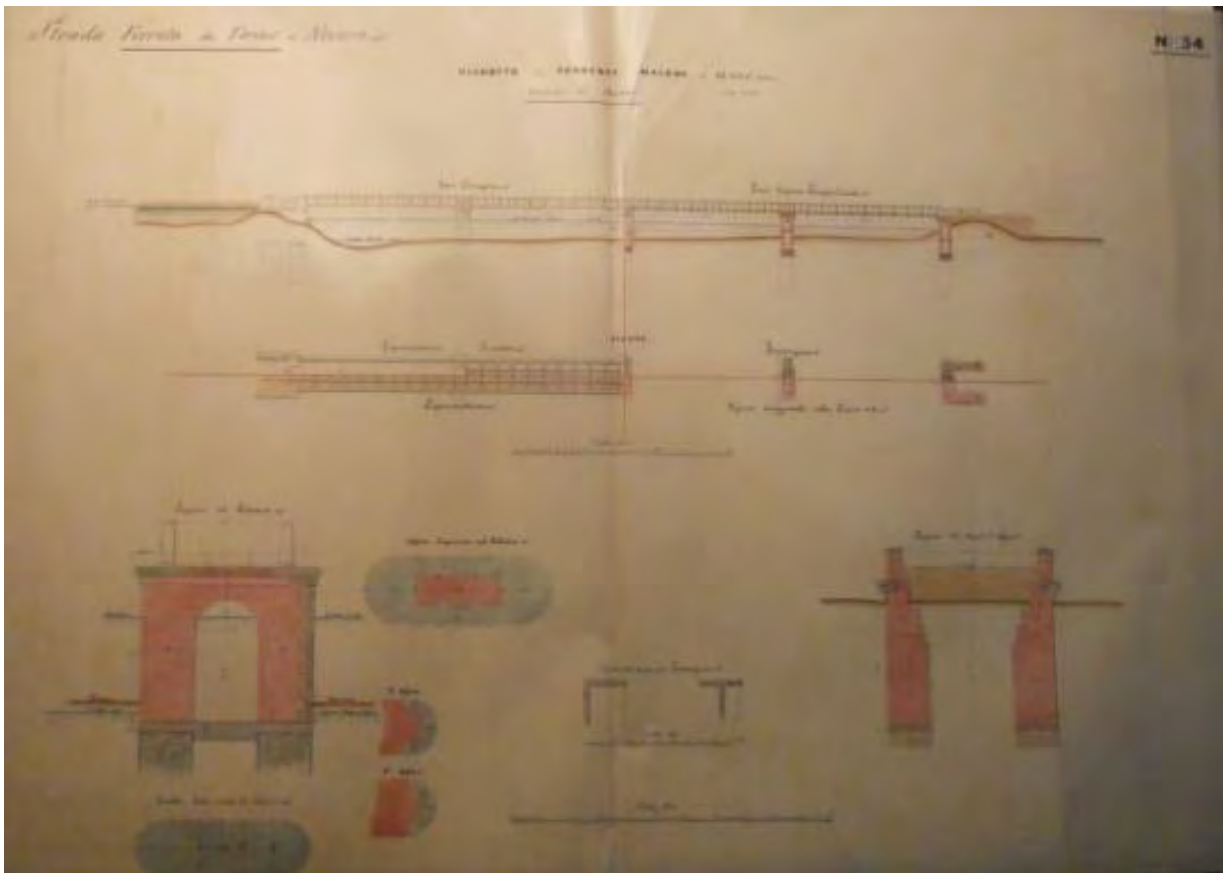


Fig. 1: Strada ferrata da Torino a Novara (Torino, Archivio di Stato, Corte, disegni Spurgazzi, n. 9).

direttamente al Ministero dei Lavori Pubblici. Nell'Archivio di Stato di Torino, all'interno del fondo *Ministero dei Lavori Pubblici*, si trova gran parte della documentazione relativa alle strade ferrate.

3. Il fondo Carte Spurgazzi

Un fondo di grande interesse è quello prevenuto all'archivio in fasi successive e denominato *Carte Spurgazzi*. In esso sono conservate tutte le carte, i documenti familiari, i disegni, le corrispondenze e le pubblicazioni dell'ingegnere, insieme alle numerose relazioni che testimoniano l'attività tecnica all'interno del Genio Civile¹⁰, delle Strade Ferrate e dell'ambiente culturale piemontese della seconda metà del XIX secolo.

L'analisi e lo studio di queste fonti delineano un quadro significativo dell'avanzato livello tecnologico e progettuale delle realizzazioni delle prime strade ferrate in Piemonte. Interessanti sono i carteggi e una cospicua serie di documenti che fanno comprendere il coinvolgimento dell'ingegnere sia a livello locale, nella realizzazione di numerosi tratti di strade ferrate e di stazioni in Piemonte¹¹, sia a livello nazionale.

Spurgazzi, infatti, nella sua lunga carriera, è impegnato come membro del Parlamento, nella VI e nella IX legislatura, come ispettore del Genio Civile nei Consigli del Governo, membro del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici e, dal 1864 al 1866, Segretario

BEATRICE MARIA FRACCHIA



Fig. 2: Imbarcadero di Porta Nuova, seconda stazione provvisoria costruita dall'ingegnere Spurgazzi, direttore dei lavori del primo tratto di linea, 1849 (http://www.mqcvisions.net/TorinoSparita/TorinoSparitaBackup/Page_0624.html, consultato 10/05/2016).

generale del Ministero dei Lavori Pubblici. Spurgazzi è indirettamente coinvolto nelle azioni iniziali di progettazione della stazione Centrale di Milano, della stazione Marittima di Venezia¹² e di una strada ferrata nelle Marche, etc¹³, a testimonianza della sua partecipazione attiva a numerose commissioni tecniche.

«Società delle Strade Ferrate della Lombardia e dell'Italia Centrale, annunzia essere Ella stato destinato ad altre più elevate funzioni che le impediscono di continuare in quella di Commissario Governativo per l'esercizio presso la Società nostra che Ella aveva finora disimpegnato con tanta buona intelligenza colla Società e particolarmente a questioni che riguardano la costruzione dello Scalo Centrale di Milano. Il presidente Paleocapa»¹⁴. Il firmatario del documento è dunque Pietro Paleocapa, militare del Corpo del Genio, ingegnere Capo del Servizio Acque e Strade, Direttore generale delle costruzioni pubbliche, Ministro degli Interni e dei lavori Pubblici. Dopo il 1848 è nominato Ispettore del Genio Civile e membro del Consiglio delle Strade Ferrate del Regno. Ministro dei Lavori Pubblici, si occupa all'estensione della rete ferroviaria piemontese e di tutto il paese. Nel 1860, divenuto ormai cieco, aderendo alle insistenze di Camillo Benso conte di Cavour, accetta la Presidenza della Società delle Strade Ferrate dell'Alta Italia, occupandosene con innato zelo e operosità. [Ballatore 2002, 25].

Tra i disegni appartenenti all'archivio costituito dallo stesso Pietro Spurgazzi sono conservati i rilievi di esempi importanti, come la planimetria dell'originaria stazione centrale di Milano con la sua rimessa circolare disimpegnata dalla piattaforma rotante centrale, e le stazioni belghe di Bruges, Ostenda e Termonde.

A partire dal 1862 è rilevante la presenza di Pietro Spurgazzi anche nella città di Napoli, dove è chiamato dal ministro delle Finanze Quintino Sella¹⁵ a «proporre una distribuzione dei locali per uso delle varie amministrazioni nella città di Napoli, che meglio rispondesse alle esigenze del pubblico servizio». Le azioni compiute da Spurgazzi sono tali da registrare nelle carte dei suoi archivi numerose missive, dal Ministero della Marina, dal Ministero della Guerra, dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio e dal Ministero

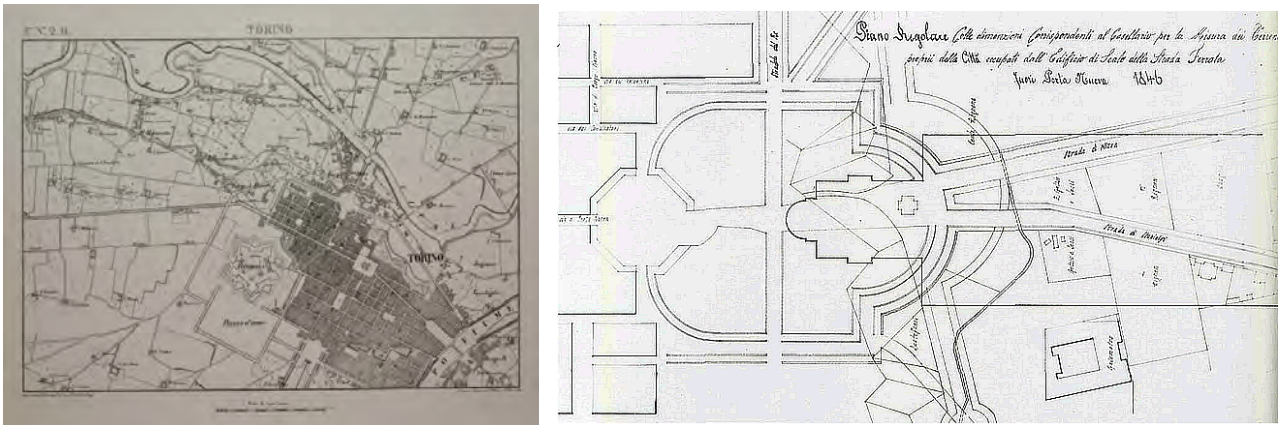


Fig. 3: Torino, Archivio di Stato, Riunite, Carte topografiche e disegni, Ministero della guerra, Sez. IV. Miscellanea, Torino e dintorni, m. 26, d. 2.

Fig. 4: Piano Regolatore di Torino, 1846. Stralcio dell'area scelta per la costruzione della stazione di porta Nuova (http://www.mqcvisions.net/TorinoSparita/TorinoSparitaBackup/Page_0624.html, consultato 10/05/2016).

dell'Istruzione Pubblica, che vogliono encomiare e sottolineare l'impegno e la competenza profusi dal Nostro negli interventi napoletani.

Interessante è sottolineare l'importanza delle carte conservate, presumibilmente dallo stesso ingegnere Spurgazzi, relative alle leggi, promulgate a cavallo dell'unità d'Italia, dettate per le questioni legate alle strade ferrate. Questi documenti rappresentano una fonte imprescindibile per comprendere le dinamiche dei rapporti tra le varie imprese e il governo centrale e per delineare i soggetti coinvolti in queste vicende¹⁶: ingegneri, ministri, arbitri, etc.

I rapporti tra Spurgazzi e i principali professionisti operanti in Piemonte della seconda metà del XIX secolo sono provati da una fitta corrispondenza di Pietro con il suocero, Ernesto Melano. In questi documenti, di carattere strettamente privato, egli non esita di menzionare, tra gli altri, l'ingegnere Alessandro Mazzucchetti (1824-1884), progettista delle stazioni ferroviarie di Torino, Genova e Alessandria [Zorgno, 1995]¹⁷.

Spurgazzi è partecipe attivo a Torino [Lupo, 1980; Comoli 1983] alla tematica relativa alla scelta dello scalo ferroviario della strada ferrata Torino-Novara. Tra le relazioni scritte e firmate dall'ingegnere torinese, conservate nell'Archivio di Stato di Torino, è interessante leggere la «Relazione della commissione incaricata di professare la località per lo scalo della stazione per la strada ferrata di Novara»¹⁸.

La lunga e dettagliata descrizione della vicenda, che vede coinvolti la municipalità, la Camera di Commercio, il Consiglio Provinciale di Sanità, i cittadini torinesi e i principali professionisti del capoluogo, ha come oggetto la presentazione degli aspetti positivi e delle criticità di ciascuno dei luoghi ipoteticamente destinati al suddetto scalo.

Le indagini descritte da Spurgazzi riguardano le zone di Torino di: Porta Susa¹⁹, Valdocco²⁰, Vanchiglia²¹ e Aurora²². Tra le considerazioni sui valori dei terreni limitrofi ai futuri scali, le valutazioni delle distanze dei medesimi dalla stazione di Porta Nuova, la salubrità dei luoghi e la posizione dei cittadini in merito²³, emerge una grande attenzione e sensibilità da parte di Pietro Spurgazzi relativa ai temi dell'ampliamento urbanistico della città di Torino, del decoro urbano e della viabilità.

BEATRICE MARIA FRACCHIA



Fig. 5: Torino, Archivio di Stato, Riunite, Carte topografiche e disegni, Ministero della guerra, Tipi Guerra e Marina, Sez. IV, Torino, m. 1.

Conclusioni

La documentazione di carattere iconografico conservata nel fondo *Disegni Spurgazzi*²⁴ illustra dettagliatamente numerosi manufatti del tratto di strada ferrata tra Villafranca e San Paolo Solbrito: opere murarie, acquedotti, viadotti e cavalcavia. Sono presenti i progetti esecutivi delle stazioni di Moncalieri e di Pessione, dove l'idea progettuale di Spurgazzi è sviluppata anche sui particolari quali i serramenti, gli arredi interni e gli orologi in facciata. L'ingegnere utilizza un linguaggio neoclassico per realizzare edifici di grande chiarezza strutturale e distributiva, che dimostrano la loro discendenza dalla *grille polytechnique* di Durand. Spurgazzi elabora un sistema di carpenterie miste del tutto innovative, che presentano puntoni in legno e tiranti in ferro, interconnessi da giunzioni speciali in ferro fuso, sia per gli edifici principali sia per i fabbricati accessori, quali le rimesse e le tettoie. Relativamente alla stazione di Asti è opera di Spurgazzi il fabbricato per i viaggiatori e le tettoie esterne; è conservata nei documenti archivistici traccia della ferrovia in progetto a Cavallermaggiore ed Alessandria per le Langhe e l'Alto Monferrato, il cavalcavia per la strada reale di Nizza, il ponte ferroviario sul torrente Sangone e il ponte sul fiume Po (distrutto durante la seconda guerra mondiale e poi ricostruito).



Fig. 6: Tipo dimostrativo d'un tratto della Strada R.e di Moncalieri nel territorio di questa Città, 1821 (Torino, Archivio di Stato, Riunite, Carte topografiche e disegni, Controllo Generale di Finanze, Tipi annessi alle patenti secolo XIX, Torino, m. 566).

I progetti dei ponti illustrano la propensione di Spurgazzi all'utilizzo di muratura con rivestimento in pietra delle pile e delle spalle, con volte laterizie ad arco di cerchio ribassate, legate da corsi di pietra da taglio. Nel ponte sul Sangone le tre volte scaricano su cuscinetti in pietra da taglio, nel ponte sul Po a sette archi quelle estreme proseguono all'interno della struttura delle spalle fino alle fondazioni.

La presenza di questi manufatti, anche se appare attualmente decontestualizzata per i rinnovamenti delle infrastrutture che si sono susseguiti negli anni, è rilevante, poiché testimonia come strutture della seconda metà del XIX secolo possano ancora oggi soddisfare le esigenze contemporanee.

Bibliografia

- AIMONE, L. (1980). *La questione delle ferroviarie in Piemonte e la Torino Genova*. In *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del re di Sardegna (1773-1861)*. Torino: Regione Piemonte, pp. 1368-1381.
- BALLATORE, L. (2002). *Storia delle Ferrovie in Piemonte*. Savigliano: Editrice Il Punto.
- CANESTRI, G.; RICUPERATI, G. (1976). *La scuola in Italia dalla legge Casorati a oggi*. Torino: Loescher.
- CANTALUPI, A. (1884). *La costruzione dei ponti e dei viadotti. Trattato di architettura pratica*. Milano: Vallardi.

BEATRICE MARIA FRACCHIA

- COMOLI MANDRACCI, V. (1976). *Torino: note per una storia delle trasformazioni urbane nell'Ottocento*. In «Cronache economiche», III-IV, pp. 3-16.
- COMOLI MANDRACCI, V. (1983). *Torino*. Bari-Roma: Laterza.
- COMOLI MANDRACCI, V. (1983). *La capitale per uno Stato: Torino, studi di storia urbanistica*. Torino: Celid.
- COMOLI MANDRACCI, V. (1987). *Il Piano d'Ingrandimento della Capitale (Torino 1851-1852)*. In «Storia dell'urbanistica. Piemonte I». Roma: Kappa.
- CRISPO, A. (1940). *Le ferrovie italiane. Storia politica ed economica*. Milano: Giuffrè editore.
- CURIONI, G. (1884). *Cenni storici e statistici sulla Scuola d'Applicazione per gl'Ingegneri fondata in Torino nell'anno 1860*. Torino: G. Candeletti.
- DE BIASE, C. (1940). *Il problema delle ferrovie nel Risorgimento italiano*. Modena: Società Tipografica Modenese.
- LUPO, G.M., PASCHETTO, P. (1980). *La città fra Ottocento e Novecento: la trasformazione urbana. Torino città viva: da capitale a metropoli, 1880- 1980*. Studi Piemontesi, pp. 239-269.
- PETITTI, C. (1845). *Delle strade ferrate italiane e del migliore ordinamento di esse. Cinque discorsi*. Capolago: Tipografia e Libreria Elvetica.
- RAGAZZONI, A. (1893). *Le nuove Officine delle Strade ferrate (Rete Mediterranea) in Torino*. In "L'Ingegneria Civile e le Arti Industriali", XIX.
- SIGNORELLI, B. (1982). *Progetti, studi, ricerche in epoca carlofelicianiana, per l'impianto di infrastrutture territoriali nel regno sardo. Il ponte in ferro sul Po*, vol. XI, fasc. 1: Studi Piemontesi, pp. 114- 117.
- TAJANI, F. (1939). *Storia delle ferrovie italiane. A cento anni dall'apertura della prima linea*. Milano: Garzanti.
- ZORGNO, A.M. (1990). *Una Stazione per una Capitale*. «Piemonte vivo», n. 3.
- ZORGNO, A.M. (1995). *Alessandro Mazzucchetti: materiali, tecniche, progetti*. Torino: Celid.

Sitografia

http://www.mqcvisions.net/TorinoSparita/TorinoSparitaBackup/Page_0624.html (consultato 10/05/2016).

Note

- ¹ Torino, Archivio di Stato, *Corte, Carte Melano- Spurgazzi*, m.1.
- ² *Ivi*, m. 8, 7 ottobre 1846.
- ³ *Ivi*, m. 8, 29 novembre 1860.
- ⁴ *Ivi*, m. 8, 30 novembre 1860.
- ⁵ *Ivi*, 1 novembre 1844.
- ⁶ *Ivi*, m. 10/4.8.
- ⁷ *Ivi*, m. 9, fasc. 1, Ferrovie.
- ⁸ *Ivi*, m. 9, fasc. 1, Ferrovie.
- ⁹ *Ivi*, m. 9, fasc. 1, Ferrovie.
- ¹⁰ «S.M. ha firmato il decreto con il quale siete stato nominato Direttore del genio Civile. Torino 15 Agosto 1861», in *Ivi*, m. 8, s. 10.
- ¹¹ *Ivi*, m. 9, fasc. 2. 20 aprile 1851.
- ¹² «Strade Ferrate dell'Alta Italia. Stazione Marittima di Venezia», in *Ivi*, m. 10, fasc. 10.
- ¹³ «Legge che approva la convenzione per la costruzione d'una strada ferrata da Ancona a S. Benedetto del Tronto. 25 luglio 1861, Vittorio Emanuele II», in *Ivi*, m. 8, Corrispondenza 1863-1889. «Progetto di modificazione del Piano regolatore della città di Savona», in *Ivi*, m. 8, s. 68. «Strada in Valle Bormida», in *Ivi*, m. 8, s. 62. «Studio preliminare per una strada rotabile da Rieti ad Avezzano per la Valle del Salto. Torino 18 luglio 1860», in *Ivi*, m. 8, s. 80. «Provincia dell'Umbria. Allargamento di Strade nell'interno dalla città di Spoleto. Torino, 15 ottobre 1863», in *Ivi*, m. 8, s. 84. «Ispezione nella Marche negli Abruzzi e nell'Umbria. Torino, 9 Novembre 1863», in *Ivi*, m. 8, s. 85. «Strada Nazionale da Genova a Piacenza. Torino, 20 marzo 1865», in *Ivi*, m. 8, s. 91.
- ¹⁴ *Ivi*, 29 marzo 1861.
- ¹⁵ *Ivi*, 27 ottobre 1862.
- ¹⁶ *Ivi*, m. 10, fasc. 6.
- ¹⁷ *Ivi*, 7 marzo 1850.
- ¹⁸ *Ivi*, m. 9, fasc. 3. giugno-luglio 1852.

¹⁹ *Ivi*, m. 9, fasc. 3.

²⁰ *Ivi*, m. 9, fasc. 3.

²¹ *Ivi*, m. 9, fasc. 3.

²² *Ivi*, m. 9, fasc. 3.

²³ *Ivi*, m. 9, fasc. 3.

²⁴ Torino, Archivio di Stato, *Corte, Disegni Spurgazzi*.

L'arte della fabbrica tra idealità e pragmatismo nell'opera grafica di Guido Balsamo Stella

The art of the factory: between idealism and pragmatism in the graphic work of Guido Balsamo Stella

FRANCESCA CASTANÒ

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

Much attention is given to the theme of the factories in the graphic work of Guido Balsamo Stella. He is considered among the first artists in Italy to reinterpret the anonymous and evocative scene of the industrial landscape of the early 20th century, and has left a rich repertoire of drawings and engravings in this regard. The current study is based on extensive documentary and iconographic research at the Istituto Centrale per la Grafica (National Institute of Graphics). The objective is to more fully identify this "narrative" aspect within the catalogue of works of Balsamo Stella; to better recognize its character in relation to both the contemporary Italian art scene, oriented to the representation of more traditional subjects, and to Balsamo Stella's framework of international relations, particularly with Bohemia and Sweden, where the artist maintained professional relationships with interests in industrial districts. The portraits of factories of Balsamo Stella, clearly inspired by reflection on the mythical origins of industrial architecture, opened his personal research to new collaborations. The artist consolidated these relations between 1929 and 1932, the period of his direction of the Superior Institute for Industrial Arts in Monza, an innovative centre in the promotion of graphic arts and the rising field of industrial design.

Parole chiave

Primo Novecento, arte incisoria, Industria, ISIA Monza, design

First half of the 20th century, engraving, industry, ISIA Monza, industrial design

Introduzione

Guido Balsamo Stella ha attraversato molti territori artistici, saldando intuizione innovatrice e reinvenzione dell'originario. Un itinerario intellettuale singolare nel contesto culturale di inizio Novecento celato nella sua ricca produzione che dalle grafie pittoriche all'illustrazione, dalla decorazione del libro all'arredamento, dal vetro inciso all'intaglio del legno, rivela il rifiuto per l'esotismo liberty e i preziosismi d'Oriente e, al contempo, la preferenza per la spontaneità delle forme popolari e l'iconografia del lavoro [de Guttry, Maino, Quesada 1985, 59-60; Moltedo Mapelli 2003, 11-12]. I diversi linguaggi esplorati da Balsamo Stella, in costante dialogo tra loro, disegnano i contorni di un sistema delle cosiddette arti applicate plurale e aperto alla contaminazione, in cui la cultura ottocentesca, seppure non del tutto estenuata, è costretta ad arretrare sotto la spinta di un nuovo lessico segnico comune che combina la tradizione dell'antico alla sobrietà lineare della ricerca artistica coeva [Sarfatti 1923, 33-35]. Si va riaffermando il ruolo centrale del disegno, attraverso il quale egli rielabora in chiave moderna il dualismo tra naturalismo e

FRANCESCA CASTANÒ

astrazione, tanto nel soggetto che nell'impianto cromatico e luministico. Atto fondativo del suo lavoro creativo, l'esercizio grafico ricorsivo fissa in evidenza rappresentativa l'esperienza visiva. Abbandona la retorica accademica, come pure lo spazio teorico per indagare la vita contadina e operaia [Sarfatti 1925, 41-45]. Dà voce al mondo del lavoro e alla condizione sociale in evoluzione, eleggendo la fabbrica a inedito soggetto artistico. Attraverso un ricco repertorio di disegni e di incisioni, egli è, infatti, tra i primi artisti in Italia a reinterpretare la scena anonima ed evocativa del paesaggio industriale di primo Novecento. Un filone narrativo decisamente meno indagato all'interno del suo ampio catalogo di opere custodite presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma e pervenute dal Gabinetto Nazionale delle Stampe e dalla Calcografia [*La Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica* 2004, 115] in cui emergono i caratteri di novità in riferimento sia allo stato delle arti decorative italiane, orientate alla rappresentazione di temi più tradizionali, sia al quadro di relazioni con l'estero, in particolare i distretti produttivi boemi e svedesi con cui intrattenne stretti rapporti professionali. Il fondo delle opere grafiche di Guido Balsamo Stella, pervenuto al Gabinetto Nazionale delle Stampe nel 1972, costituito di 229 *Stampe* e di 86 *Disegni* include anche un nucleo di 17 *Matrici incise* cedute in dono dalla contessa Laura Loredan lo stesso anno e oggi conservate nell'Archivio della Calcografia, sezione Calcoteca.

1. Una singolare biografia d'artista

Elementi utili a rivelare l'immagine poliedrica dell'artista – oltre le rare, ma nient'affatto scarse testimonianze su di lui – sono da ricercarsi nella lunga pratica artigianale da cui il suo *corpus* grafico ha preso vita. In questa chiave le vicende biografiche e le scelte di vita forniscono indizi importanti [Thieme, Becker 1937, 583; Felice 1941, 40-41; Servolini 1955, 43; Pepe 1963, 626; Comanducci 1970, 162; Guido Balsamo Stella 1977; de Guttry, Maino, Quesada 1985, 78-83; L'ISIA a Monza 1986, 84; Guido Balsamo Stella 1987; Rasero 2003, 169-170].

Torino, Soriso e Venezia sono le sue prime città, di nascita l'una, d'elezione la seconda, di formazione l'altra. Guido Balsamo, classe 1882, aggiungerà al proprio cognome quello di Stella, assunto dallo sposo in seconde nozze della madre Celestina Sommariva, Alessandro Stella che lo avvierà allo studio della pittura e alla pratica dell'incisione, con cui esordirà appena ventenne nella Mostra d'Arte di Brera del 1902 e nella Biennale Internazionale d'Arte veneziana dell'anno successivo. Tuttavia, l'immobilità della cultura accademica locale e dell'ambiente lagunare lo spingeranno nel 1904 ad abbandonare la scuola di Belle Arti e a proseguire la sua formazione, come prima tappa, a Monaco di Baviera presso lo studio di Albert Welti, esperto di incisione, artista indipendente della scuola di Arnold Böcklin, legato da amicizia a Hermann Hesse [Arnold Böcklin 1980; Welti 2012]. Qui ha modo di approfondire i temi linguistici delle arti applicate, che nella capitale bavarese avrebbero fatto il loro esordio ufficiale con la fondazione nel 1907 del Deutsche Werkbund, l'associazione di industriali e artisti nata con l'obiettivo di elevare la qualità delle produzioni, educare il gusto del pubblico «nell'abbandono degli schemi consunti degli ultimi decenni», come annunciato dal principale promotore Hermann Muthesius, ed esortare i progettisti «a liberarsi di quei travestimenti e a riferirsi puramente alle condizioni del nostro tempo» [Muthesius 1907, 178; *Tecnica e cultura* 1979, 83].

Nel clima sperimentale di Monaco, in cui le arti minori risultano fortemente implicate con quelle maggiori e dove irrompono i modelli didattici unificanti di Hermann Obrist e le teorie

sull'ornamento astratto di Adolf Hölzel [Pogacnik 2006, 205-208], Balsamo Stella perfeziona le tecniche dell'acquaforte, della puntasecca, dell'acquatinta e della xilografia, esordendo con successo nell'incisione di ex-libris alla Prima Esposizione Nazionale, riconoscimento patrio che lo introduce nel pregiato catalogo de *Gli adornatori del libro in Italia* di Cesare Ratta [Ratta 1923, tav. 17]. La sua opera incisoria suscita l'interesse della critica sia in Germania che in Italia, dove sempre ritorna per fugaci partecipazioni ai principali eventi artistici, talvolta con lo pseudonimo di Sigurd Mateo Laila. Vanno citate le attente letture di Richard Braungart, esperto della produzione tedesca di ex-libris, che sulla rivista *Die Kunst* nel 1914 [Braungart 1914, 401-408], richiamata l'anno successivo anche su *Dekorative Kunst* [Braungart 1915, 129-134], presenta un'ampia selezione di suoi lavori e di Gino Damerini, interprete e animatore della vita culturale veneziana, i cui toni elogiativi pongono in evidenza per la prima volta sulle pagine di *Vita d'arte* il vibrante e inedito carattere morale dell'acquafortista e la plastica compostezza raggiunta nell'uso del bianco e nero [Damerini 1915, 81-88].

La ricerca di Balsamo Stella non si arresta a Monaco, proseguendo nell'ambiente secessionista viennese e poi nella regione di Stoccolma, dove l'incontro con l'artista svedese Anna Akerdhal, che sposerà nel 1908, lo condurrà a soggiornarvi pressoché stabilmente fino al 1918, anno in cui si recherà in Inghilterra prima di ritornare definitivamente in Italia. Durante questo viaggio nascono i presupposti per un nuovo approccio all'arte per l'industria, che lo impegnerà da un lato nella composizione della cospicua serie di ritratti di 'fabbriche e di officine', in una perlustrazione dei distretti produttivi del centro Europa, dall'altro nell'analisi delle tecniche innovative del vetro inciso e dei cristalli molati introdotte in quegli anni da Edward Hald e Simon Gate presso le manifatture di Orrefors, e che sperimenterà in prima persona negli anni di intensa collaborazione con la Salir di Murano, dal 1925 al 1932 [Felice 1930-1931, 312-326; Dorigato 1987, 215-217].

Assistiamo a una svolta nel lavoro di Stella che a stretto contatto con le industrie artistiche, frequentate dopo Stoccolma per circa un anno a Londra e in Inghilterra, al suo rientro in Italia nel 1919, si rivolge al mondo della formazione e dell'arte applicata. Prima la cattedra di Decorazione del Libro e di Arte Grafica all'Istituto di Santa Croce di Firenze, poi la direzione artistica della Scuola d'Arte del Legno di Ortisei [Nebbia 1927, 180-192], fino al prestigioso incarico presso l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche Isia di Monza dal 1929 al 1932 che gli consente di esercitare il ruolo cruciale di direttore nella principale istituzione nazionale operante nel campo delle arti industriali [L'ISIA a Monza 1986, 17-20; Guido Balsamo Stella 1987, 76-77]. La formazione mitteleuropea, l'esperienza internazionale, le relazioni con le società attive nei settori dell'artigianato e del design, quali il Deutscher Werkbund e la Svenska Slöjdföreningen, se da una parte lo mettono a riparo dai cedimenti retorici e dai richiami all'antico evocati da un generico 'ritorno all'ordine', gli mostrano con maggiore chiarezza rispetto ad altri la via per semplificare le formule stilistiche e indirizzare gli artisti a produrre oggetti d'uso di gusto moderno «grazie» spiegherà egli stesso «ad una perfetta rispondenza del mezzo al fine» [Balsamo Stella 1921, 830], incontrando i favori di un giovane e promettente Giò Ponti, che sulle pagine di *Domus* già nel 1929 avrebbe elogiato «l'arguto e studioso ingegno», in particolare «nella sua opera di creatore di magnifici vetri, di legni deliziosi, di squisiti ornamenti del libro, di metalli raffinati» [Ponti 1929, 22]. Anche quando, conclusosi l'impegno monzese, è chiamato ad animare l'Istituto d'Arte di Venezia, prosegue in questa costante azione innovatrice spingendosi con la moglie Anna anche nei settori della tessitura,

FRANCESCA CASTANÒ

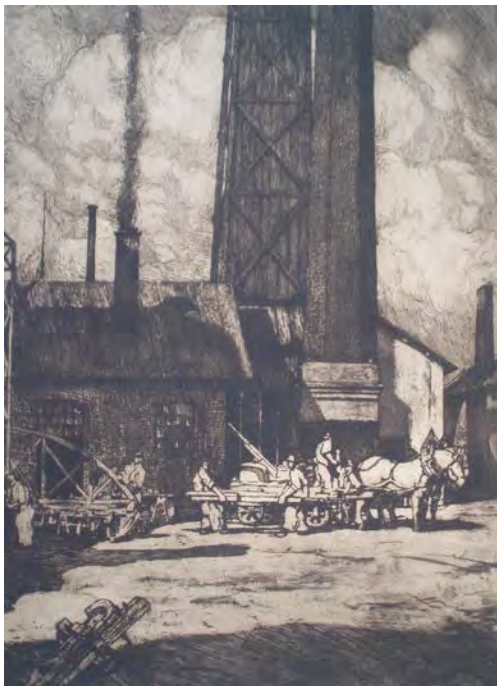


Fig. 1: G. Balsamo Stella, *Eisenwerk, La Ferriera*, 1910 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Stampe, cartella 473, FN51122).

Fig. 2: G. Balsamo Stella, *Fabbriche a Magdeburgo*, 1912 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Stampe, cartella 343, FN51124).

oltre che nella lavorazione del vetro chimico, nell'incisione. Tra il 1938 e il 1939 ritorna a osservare da vicino il mondo della fabbrica, che nel paesaggio italiano aveva fatto il suo imponente esordio con le officine Ansaldo di Genova e i cantieri di Porto Marghera a Venezia, a cui egli dedica gli ultimi lavori incisorii [Paesaggio urbano 2003, 65, 142].

Monaco, Stoccolma, Monza sono le sue seconde città, della ricerca l'una, della sperimentazione l'altra, del confronto la terza. E, infine, Asolo dove nel 1941 prematuramente morirà [Guido Balsamo Stella 1987, 82].

2. «Rombi di fabbriche e penetranti d'anime»

Chiedersi quali suggestioni abbia esercitato lo spazio artistico oltre confine sul giovane Guido è domanda a cui è possibile trovare risposta nei brevi affreschi che egli stesso tracciò dei luoghi visitati al rientro in patria.

Se per la Polonia pone in risalto l'azione di rinnovamento promossa nel movimento della arti decorative a partire dal recupero delle forme primitive di ispirazione rustica e dalla ripresa di un «ingenuo senso del ritmo del colore», elementi capaci di infondere alla grafica polacca una connaturata freschezza [Balsamo Stella 1923, 314], è, tuttavia, alla Svezia che assegna un primato assoluto in questo campo. La capacità delle imprese associative nate allo scopo di incrementare le industrie artistiche e di migliorare i gusti del pubblico, la cooperazione efficace tra proprietari manifatturieri e artisti, l'elevata qualità dei prodotti, la perfezione tecnica, la purezza dei materiali, tutto questo conferisce un valore unico e originale agli oggetti svedesi in cui Balsamo Stella riconosce l'essenza di modernità



Fig. 3: G. Balsamo Stella, *Fabbrica sull'Order*, disegno preparatorio a matita per acquaforte (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Disegni, cartella 21, FN11152).

Fig. 4: G. Balsamo Stella, *Una fabbrica in Renania*, 1912 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Stampe, cartella 343, FN51147).

e un livello d'arte eccezionale. Il loro maggiore pregio consiste, a suo giudizio, in un mirabile accordo di «intrecci, spirali e curve improntati a un bel senso architettonico» [Balsamo Stella 1921, 825]. Il tema decorativo intimamente legato alla forma, che egli osserva nella serie dei *Cristalli di Svezia*, gli sarebbe apparso così convincente da indurlo ad approfondire e a fare proprie le tecniche incisive del vetro, convinto della particolare bellezza di opere, in riferimento a Simon Gate, «organiche e definitive» [Balsamo Stella 1921, 825]. Su tali basi si sarebbe fondata la congenialità tra l'artista torinese e l'ambiente straniero, dove le occasioni di lavoro e di nuovi incontri lo portano a risiedere per circa quindici anni. In questo spazio geografico e temporale distante dagli echi della cultura conservatrice e dall'immobilismo accademico riscontrato in Italia, un «proficuo affiatamento» tra arte e industria stava elevando le produzioni «ad un inatteso livello di modernità e perfezione tecnica», grazie a progettisti che dotati di «gusto, cultura e (...) umiltà seppero costringere la loro bella fantasia» alla natura dei materiali e dei processi di lavorazione a essi connessi [Balsamo Stella 1921, 822].

Sostenitore del progresso, egli si spinge ben oltre l'indagine sulle arti applicate, andando a osservare da vicino i contesti produttivi europei con sguardo penetrante e intenso, per poi trasformare la scena dell'arte segnata dalla natura e dall'uomo, da cui pure proveniva, in un mondo abitato da fabbriche e operai. I ritratti che egli elabora in un arco di tempo compreso fra il 1914 e il 1918 ne sono la testimonianza diretta. Un'opportunità professionale scaturita con buona probabilità da un interesse già manifestatosi in anni precedenti con la comparsa del soggetto industriale nelle acquaforti presentate alla IX e alla X Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, rispettivamente *La Ferriera*¹ del 1910 e *La Fucina* e *L'Arrotino* del 1912 [Guido Balsamo Stella 1987, 40]. E palesatasi poi negli ex-libris per la scrittrice e amica svedese Ellen Key, dove sullo sfondo l'orizzonte, scandito dalle ciminiere fumanti, rievoca i paesaggi a lungo frequentati da Stella delle regioni



Fig. 5: G. Balsamo Stella, *Fabbrica Kathreiner in un paesaggio innevato* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Stampe, cartella 343, FN51147).

dell'Elba, della Ruhr, della Renania. «L'artista ch'era partito per la Baviera pittore dei più vibranti» con le parole di Damerini «rientrava in Italia disegnatore, incisore, acquafortista, maestro del bianco e nero» [Damerini 1915, 82].

Il 1912 è l'anno in cui Balsamo Stella ritrae anche le fabbriche di Magdeburgo², dell'Oder³ e della valle del Reno⁴. Se, in particolare, la ferriera, di appena due anni prima, risulta carica di contrasti chiaroscurali determinati dalla indefinitezza delle masse delle architetture a fronte del chiarore degli uomini e dei carri in primo piano, le stampe dedicate ai distretti sassoni rivelano un approccio opposto, in cui è la fisionomia del costruito a conquistare la scena. Nella nettezza della visione la componente antropica come pure le immagini naturali tendono a tradursi in un montaggio di simboli a cui è affidato il compito di evocare le variazioni dinamiche dei flussi della moltitudine di operai lungo la strada o dei fumi dei camini nel cielo. Da questo momento in poi Balsamo Stella indagherà il tema dell'industria con costanza e originalità cogliendo per primo nel campo dell'incisione il cambio di paradigma che stava investendo il paesaggio di primo Novecento, in accezione



Fig. 6: G. Balsamo Stella, *Una Fabbrica, Altiforni*, 1939 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Disegni, cartella 21, FN11151).

non più romantica e ideale, ma pragmatica e decisamente realistica, come nel caso degli stabilimenti di caffè malto Kathreiner di Monaco⁵, o dei più tardi ritratti del distretto dell'industria pesante di Karlsruhe⁶. I rimandi spontanei sono all'opera del pittore e illustratore britannico Frank Brangwyn, alle sue scene di operai a lavoro e, tuttavia, la ricerca di Balsamo Stella non si riduce a ricalcare gli accenti cupi e angosciosi, ma trova nella composizione, forse meno impeccabile dal punto di vista tecnico, ma più efficace nell'espressività e nella comunicazione, un tratto distintivo che rivela una fiducia e una curiosità nuove verso l'operosità e l'imponenza della civiltà industriale [Rasero 2003, 169].

FRANCESCA CASTANÒ



Fig. 7: G. Balsamo Stella, *Fonderia di ghisa*, 1914 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, Disegni, cartella 21, FN11143).

Serpentine ondeggianti e astratte subentrano al fitto intreccio di tensioni evocato dalle ciminiere fumanti dell'esordio, e uno scenario di uomini e macchine al lavoro in cantiere, nell'altoforno, al tornio, riappare in sequenze intensamente vibranti che incrinano il silenzio quasi a riprodurre lo strepito degli ingranaggi in movimento⁷.

Per riprodurre l'emozione dei luoghi visitati, Balsamo Stella dispiega una notevole capacità artistica, nonché narrativa. Le linee di contorno e il tratteggio a puntasecca sono estremamente nitidi; i profili volumetrici semplici e di rara esattezza geometrica. L'armonia, l'equilibrio e la simmetria non costituiscono più i tradizionali sostegni dell'opera grafica, ma essa risulta ricca di contrasti, dalla grande dimensione delle architetture industriali, alle sagome appena abbozzate di uomini e cose, attraversata da effetti luministici cangianti ingegnosamente richiamati dallo scintillio e dai bagliori dei processi di lavorazione ritratti⁸. Un elevato grado di complessità raggiunto anche nelle ultime acqueforti del 1939⁹, le uniche dedicate a opifici italiani, e che è possibile assumere come chiave interpretativa a conclusione del suo lungo viaggio teso a esplorare paesaggi lontani e immagini altre e qui raccolto in un atto di pura contemplazione, dal timbro vagamente futurista.

Conclusioni

In tutta la sua carriera, Balsamo Stella, pur dando costante prova di radicamento alla tradizione, mostrerà una tendenza ricorrente alla innovazione che lo spingerà oltre confine a seguire da vicino i miraggi del progresso, senza mai rinnegare il nucleo fondante delle proprie origini. Le antinomie di questa condizione si palesano nel suo linguaggio che, sebbene ancorato a un mondo dell'arte, quello dell'incisione, di stampo tardo ottocentesco, rivela una precoce sensibilità nell'interrogare l'*esprit machiniste* che avrebbe affascinato la generazione successiva. Nel travagliato contesto delle estetiche dell'epoca gli accade, così, di prefigurare scenari di grande modernità e di aprire orizzonti inesplorati

tratteggiando i contorni di una nuova arte industriale e di un'emergente cultura del design che, tuttavia in particolare negli anni monzesi, egli sfiorerà appena ma che animerà, invece, una folta schiera di giovani artisti pronti a recepirne i caratteri di novità, abbandonando del tutto il mito della decorazione per approdare nei territori progettuali del razionalismo e dello stile internazionale.

Bibliografia

- Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana: Hans von Marees, Adolf von Hildebrand, Max Klinger, Karl Stauffer-Bern, Albert Welti (1980). Catalogo della Mostra (Fiesole, 24 luglio–30 settembre 1980). Roma: De Luca.
- BALSAMO STELLA, G. (1921). *Cristalli di Svezia*. In «Dedalo. Rassegna d'arte», anno I, XII.
- BALSAMO STELLA, G. (1923). *La Polonia alla Fiera Internazionale del Libro in Firenze*. In «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», anno II, II.
- BRAUNGART, R. (1914). *Guido Balsamo Stella*. In *Die Kunst: Monatsheft für freie und angewandte Kunst*, XVII. München: F. Bruckmann A.-G.
- BRAUNGART, R. (1915). *Künstlerische Neujahrs-Wünsche*. In *Dekorative Kunst, illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*. XXIII. München: F. Bruckmann A.-G.
- COMANDUCCI, A.M. (1970). *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. 1. Milano: Luigi Patuzzi.
- DAMERINI, G. (1915). *Rombi di fabbriche e penetranti d'anime. Un acquafortista italiano: Guido B. Stella*. In «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte moderna», anno VIII, XIV, n. 88, aprile.
- DE GUTTRY, I.; MAINO, M.P.; QUESADA, M. (1985). *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*. Roma-Bari: Laterza.
- DORIGATO, A. (1987). *Guido Balsamo Stella designer di vetri*. In *Guido Balsamo Stella* (1987).
- FELICE, C.A. (1930-31). *I vetri alla Triennale di Monza*. In «Dedalo. Rassegna d'arte», anno XI, II.
- FELICE, C. A. (1941). *Ricordo di Guido Balsamo Stella*. In «Stile», ottobre, n. X.
- Guido Balsamo Stella. Opera grafica e vetraria* (1977). A cura di DAVERIO, P. e BALDACCI P. Milano: Galleria Philippe Daverio.
- Guido Balsamo Stella. Opera incisoria e vetraria* (1987). Catalogo della Mostra (Bassano del Grappa, 24 ottobre 1987 - 31 gennaio 1988). Bassano del Grappa: A. Minchio.
- La Calcoteca dell'Istituto Nazionale per la Grafica con un excursus sulla raccolta di matrici incise* (2004). A cura di GRELLI IUSCO, A. Roma: Artemide Edizioni.
- L'ISIA a Monza: una scuola d'arte europea* (1986). A cura di BOSSAGLIA, R. Monza: Associazione Pro Monza.
- MOLTEDO MAPELLI, A. (2003). *Il mutamento del paesaggio. Gli incisori e la città nella prima metà del Novecento*. In *Paesaggio urbano* (2003).
- MUTHESIUS, H. (1907). *Die Bedeutung des Kunstgewerbes*. In *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, n. 15. München: F. Bruckmann A.-G.
- NEBBIA, U. (1927). *L'arte degli intagliatori di Val Gardena e le scuole professionali di Selva e Ortisei*. In «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», anno VIII, III.
- Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespignani* (2003). A cura di MOLTEDO MAPELLI, A. Roma: Artemide.
- PEPE, M. (1963). *Balsamo Stella Guido*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- POGACNIK, M. (2006). *Creatività artistica e idea di città 1900-1914. Il caso di Monaco di Baviera*. In *L'arte del XX secolo: 1900-1919. Le avanguardie storiche*. Milano: Skira.
- PONTI, G. (1929). *I vetri incisi di Guido Balsamo Stella*. In «Domus», n. 17.
- RASERO, B. (2003). *Guido Balsamo Stella*. In *Paesaggio urbano* (2003).
- RATTA, C. (1923). *Gli adornatori del libro in Italia*. Bologna: Scuola d'arte tipografica del Comune di Bologna.
- SARFATTI, M. (1923). *La sincerità, lo stile e l'arte*. In «La rivista illustrata del Popolo d'Italia», agosto.
- SARFATTI, M. (1925). *Le arti decorative a Monza*. In «La rivista illustrata del Popolo d'Italia», luglio.
- SERVOLINI, L. (1955). *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano: Gorlich.

FRANCESCA CASTANÒ

STELLA, A. (1912). *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895-1912*. Venezia: Fabris.

Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar. (1979). A cura di MALDONADO, T. Milano: Feltrinelli.

THIEME, U., BECKER, F. (1937). *Künstlerlexikon*, XXXI, Leipzig: E.A. Seemann.

WELTI, P.; WELTI, G. (2012). *Albert Welti, 1862-1912, Schweizer Maler und Zürcher Zünfter: ein Lebensbild des um 1900 bekanntesten Schweizer Malers und Zeichners*. Zürich: Neujahrsblatt-Verlag der Zunft zur Waag.

Sitografia

[\(http://calcografica.ing.beniculturali.it_\(Istituto Nazionale per la Grafica\)\)](http://calcografica.ing.beniculturali.it_(Istituto Nazionale per la Grafica)) (consultato 1/6/2016).

Note

¹ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Guido Balsamo Stella, *Stampe*, cartella 473, FN51122, *Eisenwerk*, La Ferriera, 1910. Desidero ringraziare per le informazioni e l'aiuto fornitomi nella consultazione del fondo le dottoresse Giulia De Marchi, Giovanna Scalonì e Francesca Orobi. Le immagini di questo saggio sono pubblicate per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo.

² *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51124, *Fabbriche a Magdeburgo*, 1912.

³ *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11152, *Fabbrica sull'Order*, disegno preparatorio a matita per acquaforte, 1912; *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51138.

⁴ *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51147, *Una fabbrica in Renania*, 1912.

⁵ *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51147, *Fabbrica in un paesaggio innevato*, Kathreiner.

⁶ *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11149, *Una fabbrica sul fiume*, disegno preparatorio a matita per acquaforte, Karlsruhe 14 ottobre 1925; *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11150, *Una fabbrica sul fiume*, disegno preparatorio a matita per acquaforte, Karlsruhe 15 ottobre 1926; *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51153.

⁷ *Ivi*, *Disegni*, cartella 343, FN51128, *Una ferriera in Svezia*, 1917; *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11143, *Fonderia di ghisa*, 1914.

⁸ *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11146, *Sterratore - Ferrobeton, Ansaldo Sampiedarena*, disegno preparatorio a matita per la tiratura a stampa: *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51121, *Sterratore - Ferrobeton, Ansaldo Sampiedarena*, 15 giugno 1938.

⁹ *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11151, *Una fabbrica. Altiforni*, disegno preparatorio a matita per la tiratura a stampa: *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51151, *Una fabbrica. Altiforni*, 1939; *Ivi*, *Disegni*, cartella 21, FN11148, *Officine montaggio torri Ferrobeton, Ansaldo*, disegno preparatorio a matita per la tiratura a stampa: *Ivi*, *Stampe*, cartella 343, FN51137, *Officine montaggio torri Ferrobeton, Ansaldo*.

Un grande collage: fotografie del paesaggio urbano milanese e della cultura politecnica nei primi decenni del XX secolo

A great mosaic: photos of Milan's urban landscape and technical culture in the early decades of the twentieth century

MARIA ANTONIETTA BREDÀ

Politecnico di Milano

Abstract

In the late 19th century and first decades of the 20th, two key public service infrastructures were completed in Milan, with positive repercussions on the image and function of the city: the aqueduct and the sewer system.

The photographer and his lens are confronted with a new subject; sometimes his profession is called on to document the main steps or the end of a work, other times to annotate what has been done by the municipality. Looking at the hundreds of vintage photos preserved by MM SpA, the current operator of the two services, we can discern the relationship between Milan and the entire "sphere of water", as captured by often important photographers, such as Aragozzini, Casiraghi, Ferrario, Gandini, Stucchi, Varischi Artico & Co., and the Crimella and Jenzi studios.

The camera lens addresses scenes of digging of wells, construction sites in progress, just completed "factories of drinking water", major sewers collectors under development or completed, and the regulation of natural rivers and canals, such as the Lambro, Navigli, Olona and the ancient Vettabbia. All of this is against the backdrop of the city and its hinterland. These historic photos, where we also see citizens engaged in their work, are the tiles of a large mosaic, sketching Milan's urban landscape and technical culture in the early decades of the twentieth century.

Parole chiave

Milano, paesaggio urbano, acquedotto, fognatura, fotografia

Milan, urban landscape, aqueduct, sewerage, photos

Introduzione

MM SpA si occupa del Servizio Idrico Integrato della città di Milano dal 2009. In precedenza la gestione dell'acquedotto e della fognatura era di competenza comunale. Nel passaggio da un ente all'altro, i direttori dei due settori hanno mantenuto parte dell'archivio storico. Esso comprende un fondo fotografico di oltre cinquecento immagini, di cui, chi scrive, ne ha al momento inventariate 466. Queste fotografie ritraggono i cantieri dei due fondamentali servizi pubblici, in un arco temporale che va dalla fine dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento. Esse raccontano della nascita e della implementazione dei servizi, illustrano le strutture e i macchinari che li fanno funzionare, riprendono lavori di regimentazione delle acque, naturali e artificiali, resisi necessari per il buon funzionamento del sistema idraulico della città. Attraverso l'iconografia che accompagna il testo presento "Ritratti di fabbriche": il paesaggio della produzione dell'acqua potabile e dello smaltimento dei rifiuti di Milano, tra fine Ottocento e inizio Novecento, colto nel momento della sua costruzione.

MARIA ANTONIETTA BREDA



Fig. 1: Nuovo alveo dell'Olona. Costruzione dell'attraversamento col naviglio Grande. Autore Luigi Stucchi Milano, stampa su carta, s.d. (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

È un percorso che vuole soprattutto far conoscere i manufatti relegati nel sottosuolo, molti dei quali sono ancora funzionanti: non visibili a chi cammina per le vie di Milano, inimmaginabili per chi non conosce la storia dei due grandi impianti.

Sotto i nostri piedi si articola un paesaggio inaspettato, caratterizzato da odori, rumori, materiali e colori, colto ogni volta dall'obiettivo del fotografo con un „accento” specifico che andiamo a raccontare nei prossimi tre paragrafi. Con l'ultimo paragrafo si presenta brevemente l'insieme dell'iconografia storica custodita da MM SpA su queste tematiche.

1. Il governo delle acque cittadine

Negli anni trenta del Novecento si sistema e si copre l'alveo cittadino del fiume Olona (fig.1). Esso percorre la circonvallazione filoviaria occidentale fino a giungere a San Cristoforo, dove le sue acque danno origine al colatore Lambro Meridionale [Brown 2005, 49].

La periferia sud-ovest della città mostra il suo carattere periurbano con elementi del paesaggio rurale e industriale.



Fig. 2: La copertura del Naviglio Martesana lungo la via Mechiorre Gioia. Autore non identificato, stampa su carta, 1959-1960. (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

Tra il 1959 e il 1960, lungo via Melchiorre Gioia si copre il Naviglio della Martesana (fig. 2). Costruito fra il 1457 e il 1465, andava ad alimentare la Fossa interna, già tombinata tra il 1929 e il 1930. Sullo sfondo a sinistra il grattacielo Galfa e a destra il grattacielo Pirelli.

L'immagine della periferia di nord-est mostra le profonde trasformazioni del tessuto urbano e la nuovissima architettura d'autore accanto a nuovi condomini e vecchi caseggiati. Con l'inalveamento del fiume Olona e la copertura del naviglio Martesana i corsi d'acqua lasciano spazio ad ampie strade. Nastri d'asfalto sostituiscono quelli d'acqua. La città ottocentesca scompare.

2. Ritratti di centrali di sollevamento dell'acqua potabile nel paesaggio

Nella seconda metà dell'Ottocento, quando per motivi igienici e sanitari a Milano si rende indispensabile realizzare il servizio pubblico dell'acquedotto, nonostante pareri discordanti e dopo diversi progetti, si sceglie di utilizzare la copiosa, buona e naturale riserva presente nel sottosuolo [Breda 2015, 185].

Nel 1888, nei pressi dell'Arena Civica, si realizza la prima centrale di sollevamento dell'acqua a servizio dei quartieri centrali della città, ma utile anche per il buon funzionamento della neonata fognatura cittadina. Tra il 1898 e il 1927 la rete si amplia alle diverse parti della città e vengono costruiti altri diciassette impianti [Breda 2015, 192]. Fino al 1906 gli edifici sono costruiti in elevato; i progettisti dell'Ufficio Tecnico comunale, per la maggior parte ingegneri e qualche architetto, pongono particolare attenzione ad armonizzare l'edificio con il contesto, mostrando la sensibilità acquisita sui banchi del Regio Istituto Tecnico Superiore, oggi Politecnico di Milano, ed espressione della cultura politecnica attenta ai temi del paesaggio.

Un esempio, oggi non più esistente, è la centrale Parini (fig. 3) realizzata nel 1903 ai margini del più antico parco pubblico cittadino: un giardino all'italiana realizzato tra il 1782 e il 1788 su progetto di Giuseppe Piermarini; successivamente ampliato e trasformato in parco paesaggistico con i progetti di Giuseppe Balzaretto (1857) ed Emilio Alemagna (1881-1883).

Il disegno di progetto della centrale reca la scritta «Chalet per l'impianto idraulico di Via Parini». È, quindi, dichiarata l'intenzione di armonizzarsi ai caratteri paesaggistici del parco. Il volume fuori terra non è di grandi dimensioni, in quanto la sala macchine si sviluppa nel sottosuolo; la sua presenza è tradita solo dalle finestrelle che si aprono nel basamento a destra dell'edificio. Nella fotografia d'epoca la centrale e il parco fanno da sfondo agli addetti alla manutenzione dei condotti fognari, in posa per mostrare la loro quotidiana attività.

MARIA ANTONIETTA BREDA



Fig. 3: La centrale Parini e, in primo piano, gli addetti manutenzione dei condotti fognari. Autore non identificato, stampa su carta, 1910 ca. (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

A partire dal 1906, quando il sottosuolo lo consente, si preferisce interrare completamente gli edifici per la produzione dell'acqua potabile proprio per ridurre al minimo l'impatto sul paesaggio. Ne nasce un tipo che verrà adottato in diverse parti della città con piccolissime varianti nelle finiture o nella sistemazione esterna. Un esempio è la centrale Indipendenza, oggi dismessa, realizzata nel 1925 in piazzale Dateo (fig. 4). La copertura a verde mimetizza la struttura facendola sembrare, a un occhio distratto, una semplice aiuola, curata e ordinata, un'architettura vegetale a corredo della piazza.

Fino a tutti gli anni cinquanta del Novecento i cantieri per lo scavo dei pozzi per il prelievo dell'acqua potabile dalla falda erano una costante del paesaggio urbano. Dettavano il ritmo della sua formazione e del suo ingrandimento a macchia d'olio, accompagnando la nuova edilizia abitativa. In senso figurato, esse sono come delle note su un pentagramma. Quei cantieri sono più volte fotografati, così, come saranno costantemente documentati anche i cantieri per la realizzazione della fognatura, come vedremo nel paragrafo successivo. In una delle foto, il paesaggio „tecnico“ appare in tutta la sua forza (fig. 5). Al „movimento“ del cantiere si accompagna la „staticità“ del „brano“ di città, in cui si svolge, dove una leggera foschia confonde i contorni delle macchine autarchiche, dei carretti con cavallo, delle strade e degli alberi.

Dopo il tragico periodo della Seconda guerra mondiale la città riprende i suoi svolgimenti. In periferia si costruiscono i nuovi quartieri popolari che infittiscono le maglie degli isolati e „rubano campagna“ trasformando profondamente il paesaggio agrario di confine.



Fig. 4 (sopra): L'ingresso della centrale di sollevamento dell'acqua potabile Indipendenza in piazzale Dateo. Autore Vincenzo Aragozzini, stampa su carta, fine anni venti del Novecento.

Fig. 5 (a destra): il cantiere per lo scavo di un pozzo per il prelievo dell'acqua potabile dal sottosuolo. Autore non identificato, stampa su carta, anni quaranta del Novecento. (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).



A servizio dei nuovi quartieri in costruzione si realizzano anche nuovi tratti dell'acquedotto e nuove centrali per la distribuzione dell'acqua potabile. Un esempio è la centrale San Siro (fig. 6), che prende il nome dalla zona in cui è inserita. Nella centrale si adotta il sistema idraulico, introdotto a partire dal 1929, che prevede una o più vasche di decantazione in calcestruzzo armato, in cui l'acqua prelevata è fatta decantare prima di essere immessa in rete. L'edificio, tutt'ora esistente e funzionante in via degli Ottoboni, è costruito con una composizione di volumi puri con un linguaggio contemporaneo, che ancora una volta dialoga con le nuove architetture del quartiere. Le due grandi vasche – l'una con capacità di 2.000 mc e costruita nel 1947 contemporaneamente alla centrale, e l'altra in primo piano nella fotografia, realizzata nel 1951 e con una capacità di 2.200 mc – sono mimetizzate con la copertura trattata a prato sulla sommità e sui lati.

3. L'occhio del fotografo e il sottosuolo: i canali per le acque reflue

Lo smaltimento delle acque di pioggia e di quelle cariche dei rifiuti della città fu un problema affrontato fin dai tempi antichi a Milano. Le soluzioni adottate rimasero in vigore con i dovuti aggiustamenti fino alla fine degli anni ottanta dell'Ottocento, quando si iniziò a costruire, su progetto dell'Ufficio Tecnico comunale e con la guida dall'ingegnere Felice Poggi, un impianto moderno, concepito perché «servisse allo smaltimento più regolare e più rapido delle acque e rispondesse ai più razionali dettami dell'igiene» [Collegio degli Ingegneri ed Architetti 1885, 144].

MARIA ANTONIETTA BREDA



Fig. 6: Vista d'assieme dell'edificio della centrale di sollevamento dell'acqua potabile San Siro con le due vasche di decantazione. Autore Dario Gatti, stampa su carta, 1951 ca. (Cittadella degli Archivi e Archivio Civico di Milano).

Il dibattito sulla necessità di un'adeguata rete fognaria si avviò qualche decennio prima per i gravi problemi igienico-sanitari, che si erano manifestati in città, dovuti al rapido aumento della popolazione. Gli iniziali studi per la sua realizzazione, condotti a partire dal 1864 dagli ingegneri Tatti, Bignami e Cesa Bianchi [Brown 2015, 211] furono inseriti nella *Milano tecnica dal 1859 al 1884*, monografia curata dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano, per illustrare le più importanti iniziative di carattere „tecnico“, tra cui anche la galleria Vittorio Emanuele II e i primi quartieri operai. Anche lo sguardo del fotografo accompagnò la nascita della fognatura e la seguì nei suoi accrescimenti avvenuti, di pari passo, con l'ampliarsi dei confini e delle abitazioni della città.

Una delle prime immagini della costruenda fognatura cittadina è del 1893 e riferisce della costruzione del collettore di Vigentino, nel tronco lungo viale Ludovica, odierno viale Bligny (figg. 7-8), nella zona sud della città. Esistono due stampe dello stesso soggetto, una ritoccata a tempera, l'altra seppiata. Entrambe, seppure con efficacia leggermente differente, rendono la fotografia assimilabile alla pittura di paesaggio. In ogni caso però l'obiettivo ha fissato per sempre un momento del cantiere cogliendo appieno la realtà dell'avvenimento con tutti i suoi attori e i caratteri della città. Essi sono determinati in particolare dalla prospettiva degli edifici che si allungano sulla strada. I balconi e le finestre sono „porte aperte“ sul tempo del lavoro, sui rumori, sui movimenti, sulle voci.

Le fotografie non recano il nome dell'autore, potrebbero essere degli stessi ingegneri dell'Ufficio Tecnico, come era d'uso nelle opere pubbliche. Un eloquente esempio in questo senso sono le fotografie degli ingegneri dei *Ponts et Chaussées* custodite nel fondo fotografico storico dell'*École des Ponts et Chaussées*.



Fig. 7-8: Cantiere per la realizzazione del collettore di Vigentino in viale Ludovica a Milano. Stato dei lavori nell'autunno del 1893. Autore non identificato, stampa su carta (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

Tra il 1928 e il 1931 a servizio dei nuovi quartieri in formazione nella zona nord-est ed est di Milano si costruisce il collettore Zona Ampliamento Est nelle tratte da via Verrocchio a via Settembrini, da via Sammartini a via M. Gioia. L'opera sotterranea è ricordata nelle sue varie fasi con un album composto dal fotografo Mariani di Milano, su commissione della impresa costruttrice: la F.^{li} Battaini & C. Milano. La raccolta di 26 immagini è dedicata «all'Ill.^{mo} Sig. Dott. Ing. Aristide Magnoni dell'Ufficio Tecnico Comunale di Milano». Accanto alle immagini dei cantieri con lo sfondo dalla città sono illustrate le varie fasi di costruzione, a partire dallo scavo in acqua, per la presenza della falda prossima alla superficie, fino al completamento di singole parti che hanno colpito l'occhio del fotografo come nel caso del «doppio salto a scivola» in via Caiazzo (fig. 9).

L'album descrive le tappe della costruzione, ma non comprende immagini dell'opera finita. Vengono, invece, fotografati da diversi punti di vista, con l'intento di celebrare la conclusione di una grande opera tecnica, i canali che si incrociano sotto la piazza Bonomelli. Lì, tra il 1900 e il 1927, si realizza il più ampio manufatto idraulico della rete fognaria di Milano. Un «incrocio di canali di grandi dimensione che raggiunge uno sviluppo complessivo, in pianta di 2.250 metri quadrati. Qui confluiscono i due rami, destro e sinistro, del collettore di Nosedo, per dare origine all'omonimo Emissario, incrociando anche lo scaricatore al Cavo Redefossi» [Brown 2015, 294]. L'opera è costruita dall'impresa Marinoni Nazzareno per conto del Comune di Milano, direttore dei lavori è l'ingegnere Umberto Massari. In questa ripresa l'obiettivo si fissa sull'opera ultimata di cui esplicita la sua funzione soffermandosi sull'acqua che corre, che salta, che gorgoglia. Al centro campeggia il simbolo dell'epoca che lo ha visto sorgere.

MARIA ANTONIETTA BREDA



Fig. 9: Collettore di Ampliamento Est, «doppio salto a scivola in Via Caiazzo». Stampa su carta. Quindicesima fotografia dell'album: «Costruzione del Collettore Zona ampliamento Est Tratte da via Verrocchio a via Settembrini da via Sarmartini a via M. Gioia 1928-1931 VI-IX. - Impresa F.^{lli} Battaini & C. Milano». Stampa su carta, Autore Mariani-Milano (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

4. I documenti inventariati dei fondi iconografici storici del Servizio Idrico Integrato di MM Spa

Presso il Servizio Idrico Integrato di MM SpA sono in corso di ordinamento due fondi iconografici di grande interesse per gli studi sul paesaggio urbano di Milano: uno di fotografie e l'altro di cartografie e disegni relativi nello specifico alla nascita e alla costruzione degli impianti di acquedotto e fognatura della città. I documenti storici relativi all'acquedotto, al momento inventariati, sono 189: 28 disegni, 40 fotografie e 21 documenti. La cartografia copre un arco temporale compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, i disegni si riferiscono al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento, mentre le fotografie abbracciano un più breve arco temporale: dagli anni venti agli anni quaranta del Novecento. Dallo studio complessivo degli stessi emergono le seguenti categorie tematiche: dettagli tecnologici, danni, gestione del servizio di acquedotto, impianti di sollevamento storici, ispezioni, navigli, officine storiche, pozzi - geologia di Milano, pozzi - realizzazione, storia dell'impianto di acqua potabile della città.

Il fondo fognatura, numericamente più importante rispetto al precedente, è costituito da 217 disegni e 324 fotografie. L'arco temporale coperto è di circa un secolo: prevalentemente da fine Ottocento ai primi decenni del Novecento per la cartografia e i disegni; da fine Ottocento a fine Novecento per le fotografie di cui, tuttavia, la maggior parte riguarda le opere eseguite nei primi decenni del Novecento. Dallo studio complessivo del fondo emergono le seguenti categorie tematiche: cartografia relativa all'andamento di corsi d'acqua (fiume Lambro, fiume Olona, canale piccolo e grande Sevese, fiume Seveso, roggia Vettabbia), cartografia della città di Milano (fine XIX, inizio XX secolo), piani urbanistici per la città di Milano



Fig. 10: «Collettore emissario a Redefossi». Manufatto di piazza Bonomelli. Autore A. Casiraghi, stampa su carta, s.d. (Fondo fotografico storico Servizio Idrico Integrato MM SpA).

(Piano regolatore generale del 1946), piani generali per la realizzazione della fognatura cittadina (fine XIX secolo, inizio XX), progetti e realizzazioni di fognatura, progetti diversi, grandi collettori, copertura dei navigli, piccoli manufatti, addetti e attrezzature, trasformazione della città e rapporto città-campagna.

Si ringrazia l'azienda per aver concesso lo studio dei fondi e per la sensibilità mostrata verso i temi culturali.

Conclusioni

La fotografia si dimostra ancora una volta uno straordinario mezzo per rappresentare le opere, fissare nel tempo le trasformazioni e sollecitare le personali riflessioni sui modi dello sviluppo urbano. Le istantanee di opere in corso, nello specifico, sono strumenti vivi perché dichiarando l'*Aspetto de' paesi* annunciano contemporaneamente il nuovo paesaggio che verrà. Certamente l'occhio del fotografo seleziona, ma non impedisce a chi guarda la fotografia di andare oltre ciò che è stampato e di utilizzarla per raccontare una propria storia. In questo saggio ogni paragrafo delinea un particolare ritratto di Milano,

MARIA ANTONIETTA BREDA

tuttavia l'insieme delle fotografie scelte forma un composito *collage* che mostra l'accelerato ritmo dei cambiamenti del paesaggio urbano avvenuto in pochi decenni.

Bibliografia

BREDA, M.A. (2015). *L'acquedotto di Milano*. In *Milano città d'acqua*, a cura di GALLI, S. Milano: Spirali d'idee, pp. 183-205, 289-292.

BREDA, M.A., BROWN, M.; REDONDI, P. (2016). *L'oro di Milano. Usi agricoli e sociali delle acque milanesi*. Collana Ars et Labor Album 4. Garbagnate Milanese: Anthelios Edizioni.

BROWN, M. (2015). *La fognatura di Milano*. In *Milano città d'acqua*, a cura di GALLI, S. Milano: Spirali d'idee, pp. 209-225, 292-294.

BROWN, M.; GENTILE, A.; SPADONI, G. (2003). *Viaggio nel sottosuolo di Milano tra acque e canali segreti*. Milano: Comune di Milano.

COLLEGIO DEGLI INGEGNERI ED ARCHITETTI (1885). *Milano tecnica dal 1859 al 1884*. Milano: Ulrico Hoepli.

COLUMBO, C. (1960). *La fognatura di Milano*. Milano: Comune di Milano.

MOTTA, V. (1981). *L'acquedotto di Milano*. Milano: Comune di Milano.

La collina di Posillipo tra il 1950 e il 1965 nel fondo Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato dell'Archivio di Stato di Napoli

The hill of Posillipo between 1950 and 1965, in the font of "Public Works reinforced concrete calculations" of the State Archives of Naples

ALESSANDRA VEROPALUMBO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The font of "Public works reinforced concrete calculations", held in the State Archives of Naples, contains dossiers that certify the conformity of structures built with this material between 1950–1965, in the city of Naples and its province. Each dossier includes the proceedings of tests of a specific reinforced concrete building, reports of inspection and verification signed by responsible engineers, and the proceedings of the administrative Prefecture that assigned the occupation permit for the building. The companies performing the works, as well as the technicians employed to carry out the calculations and structural tests, are also specified. The records document both public and private buildings. For the current study we have chosen to analyze public works in the Posillipo locality of Naples. Here, the new building material of reinforced concrete was a protagonist of the changing aspect of the area. Building speculation brought about the loss of the previous image of an untouched landscape, characteristic of the Posillipo hill, engaging a negative evolution from rural to urban landscape.

Parole chiave

Cemento armato, collaudo, Posillipo, Novecento, edilizia

Reinforced concrete, test, Posillipo, Twentieth Century, building

Introduzione

Il fondo *Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato*, conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, racchiude i fascicoli che attestano la conformità degli edifici realizzati con tale materiale a Napoli e provincia tra il 1950 e il 1965. Ognuno di questi contiene gli atti relativi al collaudo delle strutture in cemento armato, le relazioni di controllo e verifica firmate dagli ingegneri incaricati e l'atto della Prefettura amministrativa con il quale si rilasciava la licenza di abitabilità del fabbricato. Inoltre sono indicati per ogni edificio l'impresa esecutrice dei lavori e i tecnici addetti ai calcoli e al collaudo delle strutture. I documenti riguardano edifici pubblici e privati ma, in questa sede, si è scelto di analizzare quelli riguardanti le abitazioni civili situate a Posillipo, in quanto l'utilizzo del nuovo materiale da costruzione, protagonista della modifica del volto dell'area avutosi proprio in quegli anni a seguito della speculazione edilizia, determina una cesura dalla precedente immagine di paesaggio incontaminato che era propria della collina, provocando un'evoluzione in negativo da un paesaggio rurale a un paesaggio urbano.

ALESSANDRA VEROPALUMBO

1. La collina di Posillipo tra il 1950 e il 1965 nel fondo Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato dell'Archivio di Stato di Napoli

La collina di Posillipo è stata per secoli caratterizzata da luoghi ameni e incontaminati; solo la nuova arteria murattiana del 1812 darà avvio al processo di conurbazione legato all'espansione della città, fino ad arrivare allo sviluppo degenerativo che caratterizzerà il dopoguerra [Gison 1998, 47].

La via costruita con i criteri che imperavano allora, con pendenze forti, larghezza limitata e curve di piccolo raggio, non poteva rispondere alle esigenze del traffico moderno. Così tra il 1926 e il 1927 si procedette a parziali e gradualmente allargamenti della sede stradale, sfruttando tutte le risorse che il terreno consentiva, anche allo scopo di accrescerne il carattere panoramico.

All'origine dell'espansione sulla collina di Posillipo ci sono l'apertura di una grande strada panoramica, via Petrarca, e la convenzione con la Società Partenopea Edilizia Moderna Economica (SPEME) nel 1926, che in prossimità di piazza San Luigi, realizzò da subito il nuovo rione. In cambio delle aree edificatorie, la Società si assumeva l'obbligo di provvedere a tutti gli espropri occorrenti per l'attuazione del piano, di eseguire tutti i movimenti di terra, le opere d'arte e la sistemazione dei terreni residuali, nonché a cedere al Comune un'area di tremila metri quadrati per la costruzione di una scuola. Il Comune, invece, s'impegnava a pagare i lavori per la pavimentazione stradale, le fognature, la fornitura della luce e del gas e i servizi pubblici in genere. Ma il programma avviato nel 1926 si realizzò lentamente nel tempo [De Fusco 1994, 92]. Infatti, alcuni edifici furono realizzati solo all'inizio degli anni cinquanta come attestano alcuni collaudi conservati nel fondo oggetto di studio.

Il cambiamento del volto della collina di Posillipo inizia in modo intensivo a partire dal 1952, anno in cui divenne sindaco Achille Lauro, segnando l'inizio della speculazione edilizia. A incentivare i danni urbani fu la concentrazione nel settore delle costruzioni di ogni iniziativa imprenditoriale, utilizzando gli investimenti che avrebbero potuto incrementare la scarsa produzione industriale napoletana. I fondi stanziati dalla legge per la ricostruzione del 1947 finirono con l'alimentare il caotico, ma florido mercato edilizio. Come ha scritto Gravagnuolo:

L'elevata domanda di case, incrementata da consistenti movimenti di immigrazione urbana, e dall'altro lato la massiccia offerta di mano d'opera a basso costo, costituiscono le premesse per la fioritura di molte piccole imprese improvvisate che si reggono sulla politica dei crediti clientelari, sui bassi salari e, non di rado, sull'abusivismo [Gravagnuolo 1991, 504].

Divenuto sindaco, Lauro ritirò il piano regolatore del 1946, in quanto legato agli "ideali comunisti", per servirsi a seconda delle occasioni e delle convenienze o del P.R. del 1939, dato che vi mancavano dei piani particolareggiati, o del R.E. del 1935 in contrasto con il piano. La divergenza porterà anche tagli dei costoni tufacei, spianamenti e riporti per creare comodi orizzontamenti all'edificazione. Per Posillipo, nel piano erano previste cinque zone di espansione, che poi consentiranno l'urbanizzazione dell'intera collina e una serie di sottozone con indici di copertura decrescenti in ragione del valore panoramico del sito. Nel regolamento, invece, si parlava genericamente di zona panoramica dalla quale, peraltro, erano escluse via Manzoni e tutte le pendici verso la zona flegrea e si concedevano deroghe per costruire in altezza [Belfiore 1994, 85].

Come afferma Percy Allum, il sindaco ebbe carta bianca per commettere le più diverse irregolarità in ogni campo. Egli rifiutò di adottare unicamente il precedente piano di sviluppo urbano del 1939 curato da Luigi Piccinato, scomodo per le amministrazioni comunali che non lo vedevano rispondente alle “moderne esigenze” e alle “mutate realtà cittadine”, per poter concedere, senza alcun ostacolo, licenze di costruzione ai suoi sostenitori. Appoggio ufficiale e favori governativi conferirono a Lauro un’aura di legittimità e gli assicurarono i finanziamenti necessari [Allum 1975, 10-12; 355-357].

A rendere possibile il dilagare del cemento armato sul territorio napoletano fu anche la falsificazione di tale piano, in cui si modificò il colore delle aree agricole, che avrebbero dovuto separare le aree di espansione per evitarne la saldatura, in un nuovo colore non individuato nel piano, legittimandola a zona edificabile [De Lucia 2005, 12-14].

La speculazione edilizia venne messa in atto sempre garantendo una legittimità formale a ogni iniziativa, per cui non si può parlare di abusivismo inteso come costruzione senza licenza. La strategia si articolava su diversi fronti, ognuno tendente a ricavare il massimo possibile dal sistema delle varianti e dalle interpretazioni dei regolamenti e delle leggi. Di conseguenza furono ben presto impegnate, per grossi edifici, zone panoramiche o del centro urbano, oppure furono demolite vecchie o piccole case esistenti e ricorrendo a sbancamenti, muri di sostegno, che elevavano considerevolmente il costo dei suoli stessi. In questa attività furono perfettamente concordi costruttori, ingegneri, architetti, avvocati e consulenti economici, mentre ottimi affari erano offerti ai proprietari dei suoli [Di Stefano 1961, 275].

Se si guarda alla natura delle forze economiche messe in moto dalla speculazione edilizia, il laurismo rappresentò, come movimento politico, gli interessi di un ben determinato gruppo economico: profitti per gli imprenditori e per i proprietari di case e di beni immobili; guadagni per i professionisti (avvocati, architetti, ingegneri) e per gli impiegati comunali; occasioni di guadagni per le classi subalterne (lavoro per gli operai, sussidi per i disoccupati) [Allum 1975, 383-384].

Roberto Pane affermerà nel 1961:

È ormai universalmente riconosciuto che l’attività edilizia dell’amministrazione laurina ha realizzato, in poco più di un lustro, assai più e peggio di quanto non sia stato perpetrato, a danno della convivenza umana e del paesaggio, in circa un secolo di incertezze e di disordine urbanistico; e le deprecate iniziative che hanno alienato suoli comunali e violato i regolamenti a favore della speculazione privata sono stati denunciati soltanto da pochi esperti, decisi ad affrontare l’impopolarità e la perdita di lavoro professionale pur di tentar di giovare alla loro città [Pane 1961, 202].

Le prescrizioni generali e le norme sulla qualità dei materiali, l’esecuzione e i collaudi sono racchiusi nel Regio Decreto del 16 novembre 1939, in vigore negli anni di riferimento [Levi 2002, 21-23].

All’Archivio di Stato di Napoli è conservato un fondo denominato *Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato*, in cui sono raccolti i documenti necessari per ottenere la licenza edilizia secondo il Regio Decreto del 1939. Il fondo appartiene a una serie della *Prefettura amministrativa* della città, che a oggi risulta non essere ancora stato analizzato, nei suoi protagonisti e negli edifici riportati. Si compone di 168 buste contenente ognuna un variabile numero di fascicoli; l’arco temporale cui si riferisce va dagli anni 1950 al 1965.

Ogni fascicolo contiene il documento con cui si incaricava l’ingegnere al controllo delle strutture in conglomerato cementizio, la relazione finale presentata dal suddetto tecnico e

ALESSANDRA VEROPALUMBO

il certificato di collaudo per lo specifico edificio. Questi tre atti autorizzavano il Comune a rilasciare la licenza ad uso di abitabilità per la costruzione.

Per poter intraprendere una costruzione in conglomerato cementizio semplice o armato, secondo l'articolo 4 della legge 2229 del 16 novembre 1939, il costruttore doveva presentare alla Prefettura una denuncia di inizio attività, che doveva essere corredata da una copia del progetto di massima del fabbricato.

Una volta cominciati i lavori, la Prefettura incaricava dei propri tecnici, che potevano essere municipali, provinciali o liberi professionisti, col compito di effettuare visite di controllo in corso d'opera, e nel caso di riscontro di gravi manchevolezze, avevano il potere di sospendere i lavori. Terminato l'edificio, il costruttore doveva presentare, sempre alla Prefettura, il certificato di collaudo per ottenere la licenza d'uso.

La sequenza venne seguita fino all'approvazione della legge quadro del 5 novembre 1971 n. 1086 che all'articolo 4 comma 3 prevedeva il deposito dei calcoli di cemento armato presso il Genio Civile.

Il controllo delle strutture era effettuato mediante ispezioni saltuarie durante il corso dei lavori. I compiti devoluti dal tecnico erano: la verifica della rispondenza generale delle strutture in corso di esecuzione al progetto esecutivo e ai disegni dell'opera; il controllo del sistema di conduzione ed esecuzione dei lavori, accertando se la direzione dei lavori avesse provveduto al prelievo dei campioni e dei provini da sottoporre alle prove regolamentari presso i laboratori ufficiali; la constatazione della buona esecuzione delle opere, mediante prova di carico da eseguirsi di concerto con la direzione dei lavori o direttamente, solo in caso che quest'ultima non vi avesse provveduto.

L'ingegnere, nel caso avesse riscontrato eventuali irregolarità, doveva riferirle tempestivamente alla Prefettura e presentare poi la relazione finale sull'esito delle ispezioni eseguite. Di norma, lo stesso non potrà compiere anche le operazioni di collaudo e dovrà astenersi alle eventuali richieste dal committente, anche se a volte le due figure coincidevano.

La liquidazione delle competenze spettanti al predetto tecnico erano regolamentate dall'articolo 4 del R.D. del 16 novembre 1939, numero 2229, sottoponendo la relativa specifica al visto del Consiglio dell'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli.

Il verbale di collaudo indicava il nome dell'ingegnere incaricato dai proprietari della costruzione, regolarmente iscritto all'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, con la specificazione del fabbricato edificato, segnando indirizzo, impresa costruttrice, numero di licenza edilizia opportunamente rilasciata dal Comune di Napoli.

Al decreto della Prefettura con il quale si incaricava l'ingegnere del collaudo della costruzione seguiva una relazione nella quale veniva riportato l'esito dei lavori eseguiti alla struttura in cemento armato del fabbricato. Questa iniziava con la descrizione dell'immobile, in cui era specificato il numero di piani, la presenza di scale e ascensori, terrazze, la tipologia di fondazioni e la struttura portante, i materiali utilizzati. A tali dati seguivano spesso i nomi del progettista del fabbricato, del direttore dei lavori e dell'esecutore dei calcoli statici sul cemento armato.

Il collaudatore controllava la perfetta rispondenza al progetto delle opere eseguite, i risultati delle prove sclerometriche effettuate sul calcestruzzo delle strutture portanti del fabbricato, quelli delle prove di carico eseguite sui solai, balconi e scale, e l'esecuzione dei lavori a regola d'arte. Una volta constatata la rispondenza di tali requisiti, col suddetto atto certificava il collaudo dell'opera, datato e sottoscritto dal collaudatore e dal direttore dei lavori.

La relazione dell'ispettore prefettizio terminava con una formula: «Da quanto sopra esposto si deduce che nessun dubbio può aversi in merito alla buona riuscita delle opere in c.a. sia per quanto riguarda la qualità e la bontà dei materiali, sia per il razionale impiego dei medesimi e sia infine per la esecuzione e sorveglianza dei lavori.

In sostanza i materiali usati rispondono alle prescrizioni vigenti ed i lavori vennero eseguiti lodevolmente secondo le buone regole d'arte ed in modo specifico secondo le disposizioni in vigore di cui al R.D. 16/11/1939 n. 2.229.

Nulla osta quindi al rilascio dell'Autorizzazione dell'opera nei limiti delle ipotesi di calcolo».

Dall'analisi del fondo archivistico emergono le società e le cooperative che furono le artefici del cambiamento del volto della città di Napoli nella metà del Novecento. Ricordiamo per la collina di Posillipo la Società SICIES, la srl Immobiliare Petrarca, la cooperativa Osiride, la srl GAM, la cooperativa Ariete, la cooperativa Edilizia Giglio, la società Immobiliare Posillipo, la spa ISMEIM, la cooperativa Petrarca Panoramica, attive tra via Manzoni, via Posillipo e via Petrarca tra il 1950 e il 1965.

In particolare la società Lamaro Costruzioni torna diverse volte per molteplici edifici realizzati lungo via Petrarca. La società incaricava sempre gli stessi tecnici per il collaudo e per il calcolo delle strutture in cemento armato. Infatti, compare spesso il nome di Sergio Lamaro, addetto ai progetti e alla direzione dei lavori dei fabbricati, così come Michele Pagano per i calcoli strutturali, anche se per i controlli troviamo tecnici diversi tra cui spiccano Bruno Liviera Zugiani e Ugo Cappa. La stessa società era attiva anche al Vomero, per edifici lungo via Domenico Fontana, via Niutta e via Confalone. L'impresa è già nota agli studi per un parco realizzato in zone panoramiche della città tra il 1940 e il 1944 in via Aniello Falcone. Esso sfrutta il dislivello orografico dell'area in cui sorge affinché ciascun volume edilizio, posto a un livello più basso, non impedisca il grado di visibilità di quelli disposti più in alto. I nove edifici, «costruiti secondo un prorazionalismo non alieno da inflessioni Art Déco», sono serviti da una strada carrabile che si snoda con alcuni tornanti lungo il pendio e si impiantano su apposite piattaforme praticate lungo la salita [De Fusco 1994, 96].

Un'altra società molto attiva per via Posillipo è la Società Edilizia Riva che realizzò il rione omonimo, con Franco Petra ingegnere collaudatore e tecnici addetti al controllo delle strutture nelle figure di Salvatore Aurino, Francesco d'Alonzo e Bruno Selvaggi.

Cinque casi studio

Tra i progetti realizzati sulla collina di Posillipo e collaudati tra il 1950 e il 1965, riportiamo alcuni esempi in cui si possono leggere i diversi protagonisti che prendevano parte nella redazione dei documenti necessari per il rilascio della licenza d'abitabilità e il livello di descrizione del fabbricato in esame.

Il primo esempio riguarda un fabbricato situato a via Manzoni n.45 di proprietà della Cooperativa Vesuvio¹. I calcoli statici furono eseguiti dalla Società ingegneri Rallo, Maresca & C con nota trasmessa il marzo del 1962, e il controllo delle strutture in cemento armato dall'ingegnere Pasquale Guida nell'aprile successivo. Il certificato di collaudo, venne firmato da Fernando Pisani il 3 giugno 1962.

La superficie coperta è di circa 300 mq e l'edificio è formato da tre piani, attico che copre

ALESSANDRA VEROPALUMBO

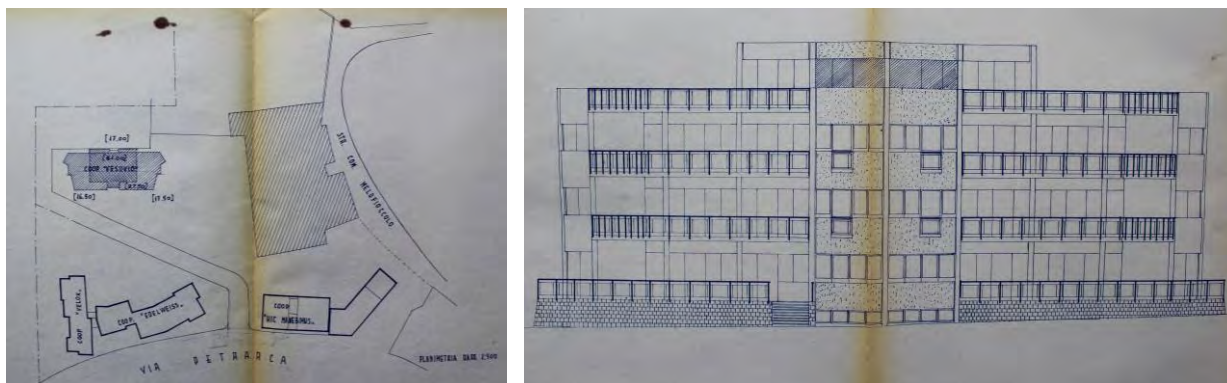


Fig. 1-2: Cooperativa Vesuvio. Fabbricato sociale in via Petrarca. Progettista ing. Franco Petra e ing. Giustino Irella. Planimetria scala 1:500 e prospetto scala 1:100.

una superficie di circa 200 mq, una sola scala di accesso servita da un ascensore, strutture portanti in cemento armato. I calcoli statici sono stati eseguiti dall'ingegnere Mario d'Aragona di Napoli, con gli usuali metodi della Scienza delle Costruzioni, mantenendo le sollecitazioni massime entro limiti prestabiliti ed esaminando per i sovraccarichi le condizioni di massima sollecitazione. Il cemento adoperato è del tipo 680 proveniente dalla Cementir, il ferro è del tipo AQ 50/60 e giunge dalle Acciaierie e Ferriere meridionali, la sabbia è di natura vulcanica originaria di San Sebastiano al Vesuvio e il pietrisco è di natura calcarea delle Cave di Caserta.

Nelle conclusioni si indica che i materiali utilizzati corrispondono alle prescrizioni e i lavori sono stati eseguiti a regola d'arte e secondo le direttive legislative in vigore. Nulla vietò quindi il rilascio dell'autorizzazione dell'opera nei limiti delle ipotesi di calcolo.

Visti tali certificati il Comune di Napoli concesse la licenza d'uso di abitabilità per la costruzione nel novembre 1963. Allegati ai documenti sono una planimetria in scala 1:500 e piante, prospetti e sezioni in scala 1:100.

Il secondo esempio è degno di nota in quanto raccoglie anche una vista prospettica dell'edificio, elemento inconsueto da trovare all'interno dell'intero fondo archivistico. I fabbricati sono due edifici per abitazioni situati a via Petrarca n. 20 di proprietà dell'impresa Cerimele Salvatore, con collaudo effettuato dall'ingegnere Marino Varricchio nel 1963².

Il fabbricato si compone di un piano seminterrato e di quattro piani in elevazione con tre alloggi per piano, su una superficie coperta di 400 mq. Una scala e un ascensore servono di accesso ai piani superiori. Il progetto architettonico e i calcoli delle strutture in c.a. sono stati redatti rispettivamente dall'architetto Franco Sbandi e dall'ingegnere Emilio Varricchio, entrambi di Napoli. Quest'ultimo, inoltre, ha diretto i lavori di costruzione dell'edificio eseguiti dalla stessa proprietaria impresa Cerimele. I lavori iniziati nel marzo 1962 sono stati ultimati per quanto attiene alle strutture in cemento armato alla fine dell'agosto del 1962.

Le tavole allegate sono: planimetria generale (1:500) e catastale (1:200); per l'edificio A pianta delle fondazioni, tabella dei pilastri, carpenteria del piano tipo, travi del piano tipo in scala 1:50, plinti di fondazione in scala 1:20, piante dei vari piani, prospetti dei vari lati, sezione sulla scala in scala 1:100, prospettiva, mentre per l'edificio B pianta, prospetti e sezione scala 1:100.



Fig. 3: Impresa Cerimele. Fabbricati in via Petrarca. Progettista arch. Franco Sbandi. Planimetria catastale scala 1:200.

Fig. 4: Impresa Cerimele. Fabbricati in via Petrarca. Progettista arch. Franco Sbandi. Prospettiva.

Interessanti sono anche i casi in cui si riscontra la mancanza dei necessari documenti per la realizzazione del fabbricato. Prendiamo il caso dell'edificio realizzato a via Posillipo n.

ALESSANDRA VEROPALUMBO

176 lungo la strada privata Pica, dall'architetto Nino Del Papa, direttore dei lavori ingegnere Giacomo Tacconi, costruito a partire dal 1959 e di proprietà di Mario Mirabile³. I lavori per la sopraelevazione della sua palazzina gli erano stati sospesi perché senza licenza edilizia e in violazione delle Norme per le costruzioni in cemento armato, rilevato in seguito ad un evento che destava non poco allarmismo: dalla sua terrazza il proprietario vide gettare un plinto destinato a portare un pilastro sopra un solaio sostenuto da un muretto in blocchetti forati di cemento e lapillo: «Non potendo detto muretto sopportare il carico concentrato di un pilastro, ravviso nella irrazionale costruzione un pericolo di crollo ed un conseguente grave pericolo dei miei familiari e di tutti quelli che debbono transitare sulla strada di uso comune distante poco più di due metri dal detto fabbricato». Per l'edificio risultava comprovata abusività e irregolarità della costruzione per cui si disponeva immediata sospensione dei lavori in attesa degli opportuni accertamenti.

Nonostante tutto, il progetto fu approvato dalla Commissione edilizia del Comune di Napoli l'11 maggio 1960 aggiungendo una regolare licenza di costruzione. L'ingegnere incaricato fu Michele Locorotolo che ispezionò accuratamente i lavori in corso d'opera eseguendo tutte le verifiche, indagini e operazioni compatibili con l'incarico ricevuto, che permisero di rilevare, su alcune strutture già realizzate, mediante misurazioni ed estrazioni varie: la corrispondenza del dimensionamento visibile delle opere in cemento armato alle indicazioni dei grafici progettuali; la buona esecuzione delle opere stesse comprovata, nei limiti del possibile, dalle ispezioni eseguite in corso d'opera; ottimi requisiti del conglomerato cementizio adoperato e preso in esame dal laboratorio dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni dell'Università di Napoli. Gli allegati mostrano i dettagli delle fondazioni e dei particolari costruttivi.

Un quarto caso-studio riguarda una palazzina di proprietà della Cooperativa Edilizia "Il Sole" situata lungo una via privata tra via Petrarca e via Posillipo, con accesso al civico 69 di quest'ultima, come risulta dalla planimetria allegata⁴. Nel febbraio 1959 fu nominato con decreto numero 45113 per l'accertamento delle strutture in cemento armato l'ingegnere Mariano Formisano, che con lettera del 11 aprile 1963 trasmise la relazione finale di controllo. In questa l'ingegnere indicava che i lavori di cui fu interessato riguardavano le strutture portanti (pilastri, travi, solai, scale, sbalzi, coperture ecc.) di un edificio per uso abitazione composto di un piano terra più cinque piani per complessivi 70 vani suddivisi in 10 appartamenti, con un'area coperta di circa 420 mq. L'ingegnere fu nominato solo dopo l'ultimazione dei lavori, per cui non poté controllare direttamente la qualità dei materiali impiegati, che per dichiarazione del direttore dei lavori, risultavano: cemento tipo 680, ferro tipo AQ 42, ghiaia tipo calcarea, acqua approvvigionata dall'acquedotto cittadino.

Il progetto delle opere in c.a. venne redatto dall'ing. Daniele Calabrese, che fu anche direttore dei lavori. L'esecuzione dell'opera fu effettuata dall'Impresa "Generale per Appalti Bonifiche e Costruzioni" S.p.A., iniziata a novembre del 1958 e ultimata a fine dicembre del 1959. L'esecuzione dei lavori fu fatta secondo le prescrizioni di legge e i regolamenti in vigore, controllando le dimensioni di varie membrature e riscontrando l'esatta rispondenza alle dimensioni di progetto. La sistemazione planimetrica fa parte di una lottizzazione debitamente approvata dalla Soprintendenza dei Monumenti. Spesso questo ente veniva considerato un impaccio invece che una necessaria tutela contro i "massicci attacchi al paesaggio e all'ambiente urbano" [Venditti 1961, 224].

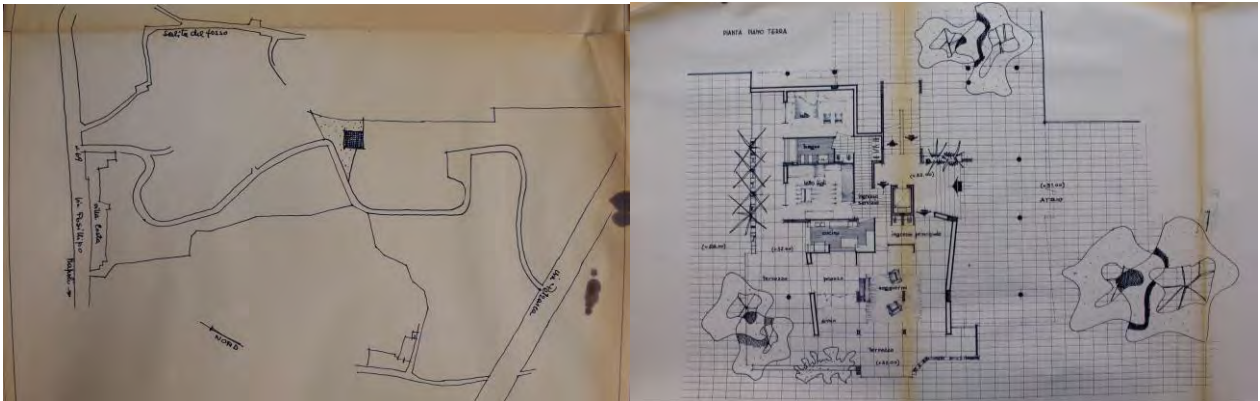


Fig. 5: Cooperativa Il Sole. Una palazzina per abitazioni civili a via Posillipo 69. Progettista prof. ing. Daniele Calabrese. Planimetria scala 1:500.

Fig. 6: Cooperativa Il Sole. Una palazzina per abitazioni civili a via Posillipo 69. Progettista prof. ing. Daniele Calabrese. Pianta scala 1:100



Fig. 7: Cooperativa Il Sole. Una palazzina per abitazioni civili a via Posillipo 69. Progettista prof. Ing. Daniele Calabrese. Prospettiva.

L'ultimo esempio riportato riguarda una palazzina per civile abitazione situata lungo la via privata Pica, con ingresso da via Posillipo n. 176⁵, di proprietà della signora Maria Micali, progettata dall'ingegnere Giulio Nicolosi e con direttore dei lavori l'ingegnere Giuseppe Davia. Nel maggio 1959 la signora trasmetteva i calcoli statici relativi alla costruzione alla

ALESSANDRA VEROPALUMBO

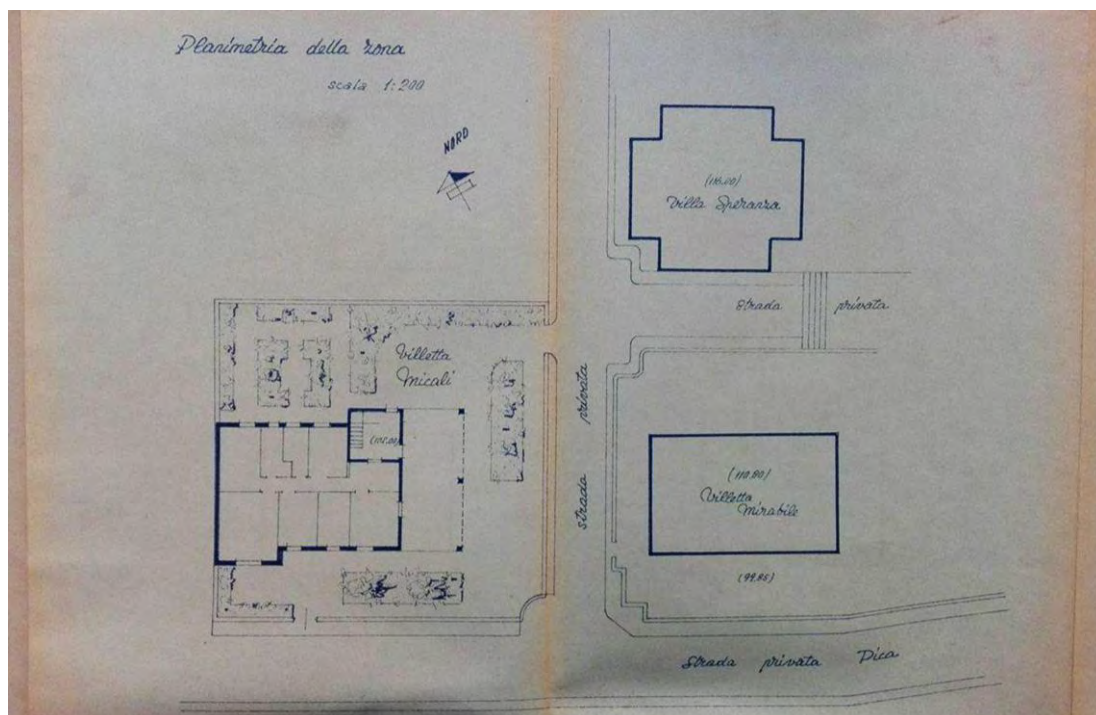


Fig. 8: Palazzina da civile abitazione da costruire alla via privata Pica con ingresso da via Posillipo n. 176. Progettista dott. ing. Giulio Nicolosi. Planimetria scala 1:200.

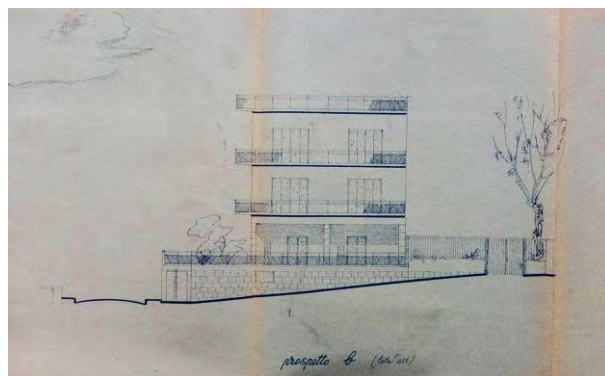
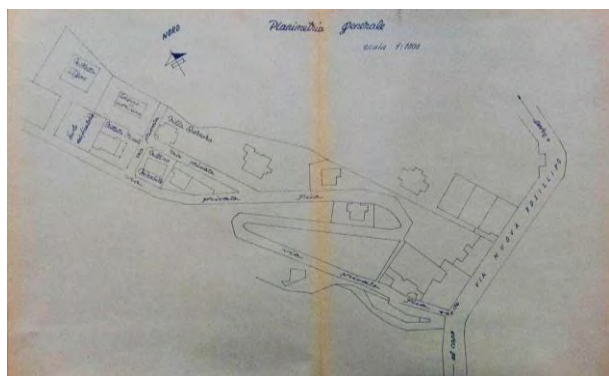


Fig. 9: Palazzina da civile abitazione da costruire alla via privata Pica con ingresso da via Posillipo n. 176. Progettista dott. ing. Giulio Nicolosi. Planimetria generale scala 1:500.

Fig. 10: Palazzina da civile abitazione da costruire alla via privata Pica con ingresso da via Posillipo n. 176. Progettista dott. ing. Giulio Nicolosi. Prospetto lato est scala 1:100.

Prefettura amministrativa per la nomina del tecnico incaricato del controllo alle strutture in conglomerato cementizio, in modo tale che pochi mesi dopo, a norma dei RR. DD. 16 novembre 1939 numeri 2.228 e 2.229, veniva incaricato a tal riguardo l'ingegnere Giovanni Coppola, consegnando la relazione finale nel maggio 1960. La licenza di abitabilità per la costruzione fu rilasciata dal Comune di Napoli quindici giorni dopo.

Il fabbricato è costituito da piano cantinato, piano terra, primo piano, secondo piano e terzo piano parziale. Ricopre una superficie di circa 200 metri quadrati, mentre il terzo piano circa 60 mq. Il piano di posa delle fondazioni dell'edificio è costituito da un banco

pozzolanico compatto, sul quale è stato eseguito un getto di calcestruzzo idraulico di 70 cm di larghezza allo scopo di formare un piano di appoggio uniforme per le fondazioni, formate da muratura di tufo estradossato con un getto di calcestruzzo cementizio magro.

Su di esso poggia il cordolo, dal quale si dipartono i pilastri costituenti l'ossatura dello stabile. Le murature perimetrali esterne sono state eseguite con tufo e malta ordinaria, mentre le divisioni interne sono costituite da blocchetti di lapillo e gesso.

Gli allegati sono costituiti da: planimetria generale, planimetria della zona, pianta del secondo piano allo stato attuale e dopo la futura sistemazione, prospetto lato sud e lato est e lato nord, sezione trasversale, carpenteria dell'impalcato e armatura travi.

Questi sono solo alcuni degli edifici analizzati nei documenti raccolti all'interno del fondo trattato per la collina di Posillipo. Molti altri si distinguono per le zone di nuova espansione urbana come Cavalleggeri d'Aosta, Soccavo, Bagnoli, Chiaiano, Fuorigrotta, o situate lungo il corso Amedeo di Savoia Duca d'Aosta, corso Vittorio Emanuele, via Arenaccia. Inoltre non mancano collaudi per edifici di civile abitazione situati nella periferia napoletana, ad esempio in Caivano, Casavatore e Cercola. Oltre a verifiche delle strutture in cemento armato per edifici privati si annoverano anche quelle per stabilimenti industriali per zone di Napoli come Ponti Rossi, o anche per città adiacenti come Casoria e Comiziano, o per cinema e teatri come il Modernissimo eseguito dall'impresa di Antonino Longo nel 1957, o del cinema Esedra e del teatro San Ferdinando, ma manchevoli di allegati.

Bibliografia

- ALLUM P.A. (1975). *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- BELFIORE P. (1994). *Dal dopoguerra ad oggi*, in BELFIORE P. e GRAVAGNUOLO B., *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*. Roma: Editori Laterza.
- CASTAGNARO A. (1998). *Architettura del Novecento a Napoli. Il noto e l'inedito*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- D'AGOSTINO G. (1990). *Società, elezioni e governo locale in Campania*. Napoli: Liguori.
- DAL PIAZ A. (1985). *Napoli 1945-1985*. Milano: Franco Angeli.
- DE FUSCO R. (1988). *Posillipo*. Napoli: Electa Napoli.
- DE FUSCO R. (1994). *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa Napoli.
- DE LUCIA V. (2005). *Se questa è una città. La condizione urbana nell'Italia contemporanea*. Roma: Donzelli.
- DE LUCIA V. E.; JANNELLO A. (1976). *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra a oggi: note e documenti*. In «Urbanistica», n. 65.
- DI STEFANO R. (1961). *Organizzazione e tradizione dell'edilizia napoletana*. In *Napoli dopo un secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 255-281.
- GISON V. (1998). *Posillipo nell'Ottocento. Architettura dell'eclettismo a Napoli*. Napoli: Clean Edizioni.
- GRAVAGNUOLO B. (1991). *La Città tra Piani e Progetti*. In *Fuori dall'ombra*. Napoli: Elio de Rosa.
- LEVI Franco (2002). *Cinquant'anni dopo. Il cemento armato dai primordi alla maturità*. Riva presso Chieti: Grafiche Dessì.
- Napoli. Le grandi opere del 1925-1930* (2006). Napoli: Grimaldi & C. editori.
- PANE R. (1961). *Luoghi comuni e problemi urbani*. In *Napoli dopo un secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 199-209.
- PESSOLANO, M.R. (2006). *Il territorio fra pianificazione e caos*. In *Napoli e la Campania nel Novecento. Diario di un secolo*, a cura di Croce, A., Tessitore, F., Conte, D. Napoli: Liguori, II., pp. 85-94
- VENDITTI A. (1961). *Breve storia dei piani regolatori*. In *Napoli dopo un secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 211-233.
- VISONE, M. (2015). *Paesaggio e identità dell'hinterland: l'area metropolitana di Napoli*. In *Le due città. Metropoli e identità mutanti*, a cura di CAROFALO, V. Napoli: Editoriali d'Ateneo. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", pp. 129-144.

ALESSANDRA VEROPALUMBO

Note

¹ Napoli, Archivio di Stato, *Lavori Pubblici calcoli di cemento armato*, b. 3, ff. 4.

² *Ivi*, b. 3, ff. 13.

³ *Ivi*, b. 44, ff. 25.

⁴ *Ivi*, b. 74, ff. 1.

⁵ *Ivi*, b. 109, ff. 17.

La rappresentazione come scenario di progetto. Il caso di Li Han

Representation for new scenarios: the work of Li Han

PAOLA GALANTE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The set of portraits of an urban production space can be read as the story of a troubled relationship – at the same time of need and opposition – between the production spaces and the city.

*Almost always placed in a space “elsewhere”; depicted in plans, using graphics and textures that enhance their diversity: in the collective sensibility the places of production acquire a sense of strangeness that even the most innovative visions (Olivetti) fail to dent. In 2011, Li Han, a Chinese architect/designer, published *A Little Bit of Beijing*. This small volume employs a series of very detailed isometric splits for the portrayal of District 798: a former suburban industrial district, now artistic district, similar in history and in forms to many disused European industrial areas.*

He shows the changes that the complex has undergone through the mutations of use; in addition to the physical space, the volume depicts furniture, graphics, and people living in and animating the spaces.

The representation developed by Li Han opens the way to a possible contemporary solution to the “city/industry” duo, proposing an unusual scenario: the industry is the city; the production spaces, now latent at the edges of European cities, are the answer to the question of cities.

Parole chiave

Rilievo, Scenario, Assonometria, Interzona, Soglia
Survey, Scenario, Axonometry, Inter-zone, Threshold

Introduzione

Il tema della produzione è intrecciato con la storia della città. Non è erraneo affermare che la produzione stessa provochi la città sin dalle origini della civiltà, come ribadito da Oswald Spengler, nel suo libro *Il tramonto dell'occidente* [Spengler 1922].

Questo legame è più evidente agli albori dell'epoca moderna, quando le concause e gli effetti incrociati della rivoluzione agricola e della rivoluzione industriale consentirono a un gran numero di persone di spostarsi e vivere in città.

A partire da questo periodo gli spazi di produzione iniziano ad abitare il territorio dell'architettura e a essere presenti nelle rappresentazioni degli spazi urbani e periurbani. L'insieme dei ritratti dei luoghi del lavoro può essere letto come storia del tormentato rapporto - al contempo di necessità ed opposizione - tra questi e la città.

Collocati quasi sempre in un altrove spaziale, raffigurati nelle planimetrie con grafiche e retini che ne esaltano la diversità, i luoghi di produzione acquistano nell'immaginario collettivo un senso di estraneità che anche le visioni più innovative non riescono a scalfire.

PAOLA GALANTE

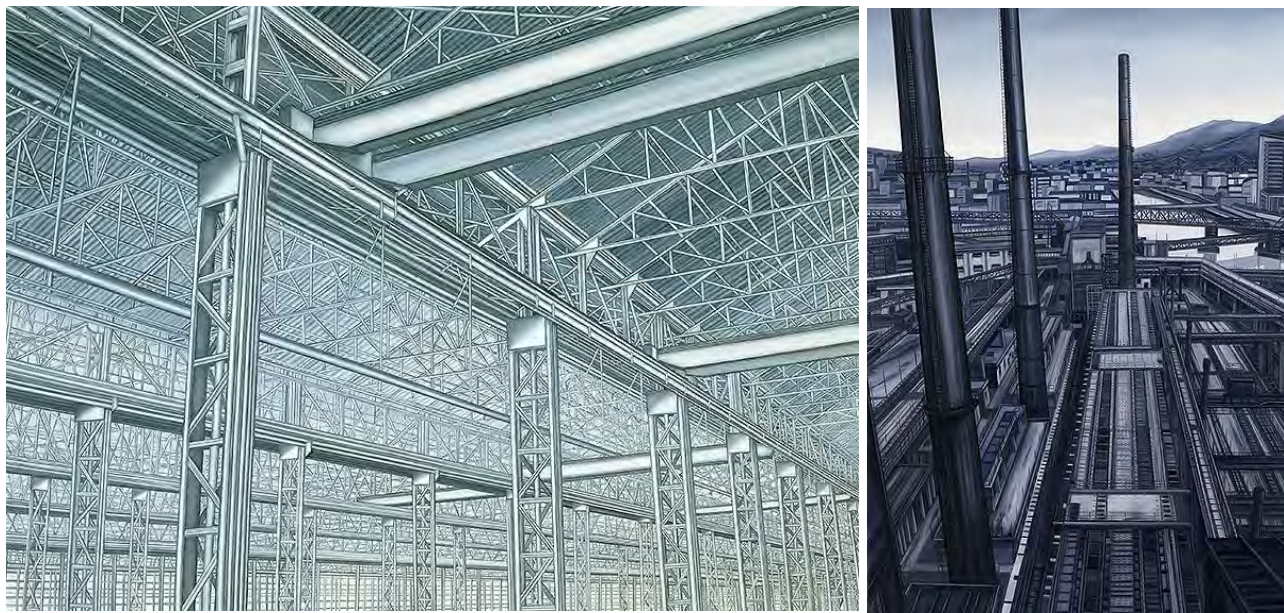


Fig. 1: A. Chiesi, *Tempo 52*, olio su lino, 2004.

Fig. 2: A. Chiesi, *Kali Yuga 30*, olio su lino, 2006.

La rappresentazione dello spazio del lavoro, se da un lato recepisce, assorbe, questo sentimento diffuso di distanza, dall'altro contribuisce a esasperare i limiti e la specificità del suo essere forma presente nel territorio.

Negli ultimi decenni, il fenomeno della deindustrializzazione dei paesi occidentali che ha comportato la dismissione o comunque un forte decremento della densità d'uso di interi comparti urbani e periurbani, ha reso i luoghi di produzione attraenti soprattutto agli occhi di artisti e fotografi che hanno saputo vedere, in quei luoghi, caratteri inediti raccontati attraverso strumenti che gli sono propri.

Il lavoro di Andrea Chiesi, artista di origini modenesi, classe 1966, è in tal senso, chiarificatore rispetto al processo di mutazione del punto di vista sugli spazi di produzione che fermo, con rare eccezioni, per più di due secoli, ha subito mutazioni profonde negli anni recenti.

Nei primi lavori di Chiesi questi spazi vestivano un sapore sironiano: erano ritratti con chine nero-violacee e dal di fuori, al di là di alti muri di recinzione, o al più da piazzali e cortili di pertinenza ma sempre decontestualizzati: implicitamente erano altro rispetto alla città. A partire dai primi anni 2000, attraverso le grandi tele a olio, siamo catapultati negli interni delle grandi fabbriche, descritti con la precisione del dettaglio architettonico; visitiamo gli spazi caratterizzati da strutture modulari che si ripetono, come se non ci fosse soluzione di continuità, restiamo prigionieri di un tempo sospeso, come sospeso è l'uso di queste strutture. Abbagliati da una luminosità diffusa che si fa più intensa di tela in tela, intrigati da riflessi artificiali, noi, "ospiti" delle tele, siamo curiosi ed elettrizzati come quando si accede in luoghi sacri prima proibiti. Questi spazi restano a una scala sopra umana.

Alla fine del decennio, con la serie *Kali Yuga*, Chiesi riapre l'inquadratura al contesto urbano, richiamando la necessità di una relazione che deve essere inevitabilmente nuova: il paesaggio convenzionale è visto o filtrato da e attraverso lo spazio di produzione che diventa soggetto attivo e non più sfondo di una narrazione.

Il radicarsi in Europa dell'industria ad alto valore aggiunto, unica attività produttiva per cui si prevedono margini di sviluppo in occidente, e simile per funzionamento ai distretti artistici, fa registrare la definitiva l'inversione del punto di vista che legge i comparti produttivi, serbatoi di volumetrie e strategicamente ben posizionati, come opportunità per le città cristallizzate.

I disegni di Li Han che ritraggono il 798 Art District di Pechino, interrompono il circuito di malinconie nostalgiche e desideri non esplicitati, e mettono a fuoco questa inversione riportandola alla scala dell'architettura.

L'operazione di rappresentazione messa in campo dall'architetto cinese, apre la strada a una possibile e contemporanea soluzione al binomio città/industria, proponendo uno scenario del presente inedito, da indagare con gli strumenti del rilievo e proiettare nel futuro con quelli del progetto.

1. Il binomio città/industria: interpretazioni

La definitiva acquisizione dell'idea secondo cui la città doveva tenere conto dell'attività produttiva è racchiusa nel titolo del celebre testo del 1917, *Une cité industrielle, étude pour la construction des villes*, in cui sono raccolti i disegni di Toni Garnier, realizzati a partire dal 1901 [Garnier 1918].

È interessante notare come l'architetto disegni di ciascun edificio, sia esso residenza o attrezzatura, ogni minimo particolare nelle dense e sobrie prospettive e che tuttavia raramente qualcuno ha memoria delle sue industrie perché erano in un "oltre" spaziale. La lacuna è giustificabile solo parzialmente a causa dell'accidente per cui le tavole che riguardano le industrie e in particolare "veduta delle officine, prospettive, tavola a colori", "veduta degli altiforni, prospettiva, tavola a colori", "piano generale della fabbrica metallurgica" non sono state riprodotte nella edizione italiana del 1990.

Dovendo riprodurre la *cité* nel suo insieme, si potrebbe facilmente sintetizzare la planimetria dell'architetto lionese tracciando una linea corrispondente alla ferrovia e sistemando da un lato la città, dall'altro gli spazi produttivi.

L'idea dell'industria che deve essere espulsa, allontanata, condiziona la storia urbanistica di molte città e, ed è motivata da ragioni logistiche, economiche, oltre che dalla questione ambientale. Il tema della sicurezza degli impianti, dei lavoratori e delle informazioni, motiva l'esistenza dei recinti costituiti da muri monotoni e alti che, nella memoria collettiva, attraverso una ripetuta metonimia, rappresentano la figurazione dell'attività produttiva nel suo insieme.

La distanza spaziale imposta dai ciechi recinti rafforza nell'immaginario comune l'idea che la produzione sia qualcosa che, se non negativo a tutti gli effetti, è comunque non naturale e turba la memoria collettiva attraverso gli effetti inquietanti della trasformazione della materia: dal fumo nero nei quadri di Sironi alle nubi tossiche.

Dal punto di vista formale e tipologico, l'avvento e la diffusione del fordismo sostituisce l'immagine familiare e urbana, benché disgiunta dai recinti, delle fabbriche della prima rivoluzione industriale con quella della misteriosa scatola vetrata che va affermandosi negli Stati Uniti e poi in Europa negli anni della seconda guerra mondiale. La scala territoriale degli insediamenti produttivi di metà „900 che comprendeva spesso, oltre le fabbriche vere e proprie anche insediamenti per gli operai, consente di parlare di *una nuova geografia della produzione* [Cohen 2011].

Queste industrie, queste scatole vetrate, compaiono nei disegni cartografici via via sempre

PAOLA GALANTE

più precisi, nella loro dimensione e posizione ma raramente nella loro qualità tipologica. Non è un caso che la mostra Architecture in Uniform, a cura di Jean Louise Cohen, presentata al CCA di Montreal nel 2011 e importata al MAXXI nel 2015, espone tra i materiali più interessanti proprio i disegni tecnici relativi alle grandi fabbriche americane.

La storia, prima delle grandi migrazioni di impianti, ci ha offerto un altro modello, sicuramente meno diffuso che tuttavia ha indicato il superamento del rapporto oppositivo tra città e produzione verso una interazione positiva con l'ambiente: è il modello immaginato e voluto da Adriano Olivetti, di cui il complesso di Ivrea, progettato da Luigi Figini e Gino Pollini, rappresenta l'icona e la fabbrica di Pozzuoli una conferma.

Sono, ancora una volta, le tecniche e i modi della rappresentazione a mostrare l'innovazione del modello: la pianta complessiva dei tipologici dei piani terra, così come esplicitato da Fulvio Irace [Irace F. 2001], ricorda per estensione e complessità la villa Adriana di Tivoli: geometrie costruite lungo assi che si innestano su centri di rotazione valorizzando l'orografia del paesaggio e riuscendo a tenere insieme funzioni diverse che abitano forme, spesso assai dissimili per tipologia e dimensioni, garantendo a ciascuna un relativo grado di autonomia.

Questo sistema territoriale aperto a ulteriori possibilità di sviluppo, e non cinto da muri, è forse innovazione più rilevante rispetto al tanto celebrato vocabolario modernista adoperato. La visione di Olivetti appare *come* maturata da una attenta lettura dei limiti che il modello Garnier trascina con sé e che riguardano non tanto o non solo le limitazioni spaziali espresse dal recinto ma anche la pericolosa associazione progresso=nero che andava per forza di cose contrastata nel periodo del dopoguerra.

2. La rappresentazione del *left-landscape*

I luoghi di produzione, occupano uno spazio rilevante nel nostro paesaggio: sul territorio, ai margini o dentro le città europee e in maniera analoga pur se in scala diversa anche in Nord America. L'attività produttiva nel tempo, ha depositato una serie di edifici, e di complessi costituiti da spazi aperti e chiusi, che si ripetono con più o meno frequenza.

Questi oggetti a oggi, spesse volte dismessi, costituiscono una sorta di paesaggio di rovine. In quanto sostrato e resistenza delle possibili trasformazioni di uso, comprendere la logica di aggregazione di questi elementi sembra doveroso.

Le realtà dove insistono questi oggetti possono essere per comodità designate con il termine *left-landscape*, espressione che vuole significare un paesaggio circoscritto costituito da tessuti urbani che hanno registrato (e in taluni casi continuano a registrare) mutazioni della attività produttiva, attraverso l'accumulazione di manufatti sorti anche in epoche diverse: in questi paesaggi coesistono dunque differenti tipologie di spazi dedicati alla produzione, riconducibili alle variazioni di mercato che impongono, con l'evolversi dei tempi, modelli funzionali e dunque spaziali differenti, e che solo in qualche caso dipendono da peculiarità organizzative di contesti specifici [Lanzani 2003].

In particolare osservando, la storia dell'evoluzione dei processi produttivi è possibile individuare sei modelli spaziali e schematizzarne le principali caratteristiche.

Gli strumenti cartografici che comunemente utilizziamo, non registrano le tipologie degli spazi architettonici, ma solo lo spazio che questi occupano e i punti di accesso alla rete stradale: ciò che emerge dalle rappresentazioni tecniche è il carattere introverso delle insulae che compongono i *left-landscape*. Nel giugno del 2010, il fotografo e videomaker Francesco Jodice, è chiamato a girare un video sull'area orientale di Napoli. Jodice sceglie

di descrivere l'area attraverso una serie di interviste girate in interni. In particolare intervista: Ciro Marino, editore, all'interno di una fabbrica in via di demolizione; Gianni Solla, scrittore, all'interno di un edificio in via di ristrutturazione; Olimpia de Filippis, imprenditrice, all'interno di una fabbrica in uso; Gabriella Colucci, ricercatrice, all'interno di un centro di ricerca; Salvatore Manco, artigiano, all'interno di un laboratorio; Franco Gentile, operaio, all'interno di una fabbrica dimessa. La telecamera è fissa, posta ad altezza uomo: l'area è dunque descritta da una serie finita di *fotografie* animate dalle storie di queste persone, che più precisamente sono storie di *lavoro*. Le interviste sono montate a spezzoni e messe insieme con transizione diretta. Da un interno a un altro interno. A volte, tra un pezzo di intervista e l'altra, scorrono a tutto schermo, numeri che corrispondono a date che percorrono un arco temporale che va dal 1920 al 2008. Altre volte tra un pezzo di intervista e l'altra ci sono visioni di inquadramento generale dell'area, ripresa sempre con telecamera fissa. Sono riprese montate con il tempo accelerato che mostrano quindi frammenti di intere giornate, dove sono evidenti l'incremento e il decremento del traffico veicolare per le strade, ma soprattutto la presenza di elementi naturali come il Vesuvio o elementi artificiali come infrastrutture che, come riferimenti geografici, *orientano*. La Napoli Est di Francesco Jodice, appare come un pezzo di città fatta da *interni non comunicanti*. Un insieme di *luoghi di lavoro* diversi per tempi e tipologie di costruzione degli edifici e di attività praticate, che è anche la storia dell'evoluzione dei modi di lavoro. Una serie finita di isolati che si interfacciano non con ciò che è contiguo, ma direttamente con la scala più grande, quella geografica cui appartiene il Vesuvio, il sistema collinare e oltre i muri, le recinzioni e le barriere, il mare. Nell'immagine proposta da Jodice, appare evidente l'assenza di tutto ciò che dovrebbe fungere da elemento connettivo. Non abbiamo notizia infatti della qualità dello spazio che intercorre tra un interno e un altro. Non conosciamo la sezione che caratterizza le strade, i materiali preponderanti, non abbiamo notizia della eventuale presenza di marciapiedi, di negozi su strada, di luoghi di incontro, di corpi illuminanti: quello che è assente in quanto non rappresentato è lo spazio pubblico. Inoltre non c'è notizia di come siano fatti gli elementi che gestiscono il rapporto tra il dentro e il fuori ovvero se esistano dei filtri che mediano questo rapporto. La *transizione diretta* come tecnica utilizzata nel video fa venire in mente sequenze di opacità; muri ciechi. Strade, dunque, come corridoi tra muri in cui si possa unicamente transitare ma non sostare - vettori funzionali ma non relazionali. Dalla visione di Jodice complementare alle cartografie tecniche, emerge la dimensione più intima del modello garneriano e sono denunciate in maniera chiara le lacune che questo modello genera.

3. Li Han e il 798 Art District

L'area su cui insiste il più celebre dei distretti artistici cinesi 798 Art District, era prima la sede di un'industria elettronica, costruita nella seconda metà del secolo scorso, allora fuori della città. L'area si configura come prototipo di distretto produttivo ad alto valore aggiunto. Un *left-landscape* a-tipico poiché realizzato tutto contemporaneamente per uno stesso uso, ma dismesso in fasi successive a partire dal 1990.

PAOLA GALANTE

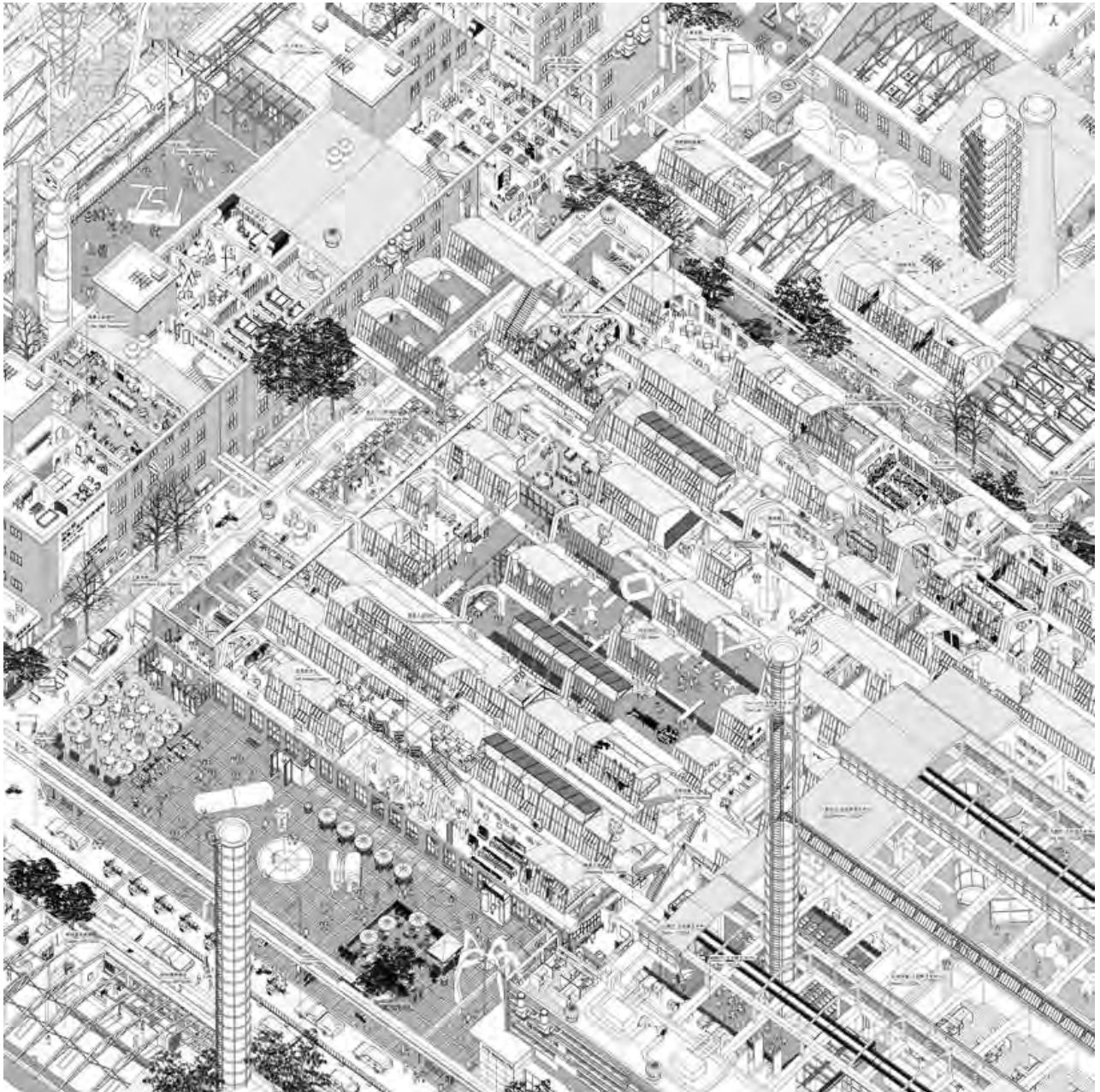


Fig. 3: Li Han – Atelier 11, 798 Assonometria d'insieme del comparto riorganizzato.

A oggi l'area ha attraversato diverse fasi, che hanno portato il distretto dall'essere sede di una comunità vivente di artisti, all'essere un *display* dove i prodotti di questa comunità vengono non solo creati mostrati e venduti, secondo un processo comune ad altre note aree. Dirigendosi verso l'Art District in taxi, la Cina scompare e lascia il posto a reminiscenze di luoghi noti. Red Hook a New York o di Kreuzberg a Berlino, Tortona a Milano, angoli di Parigi... Ci si ritrova in pieno occidente.

L'accesso al distretto è libero. I locali della fabbrica ristrutturati cedono al gusto delle esposizioni occidentali, gusto minimal, gran sfoggio di bianco e acciaio negli interni, e grande uso di grafica: le scritte diventano segno di personalizzazione più delle opere

esposte e anche più dei prodotti venduti. A volte le insegne si distaccano dalle facciate degli edifici e occupano le sedi dei percorsi pedonali. Questi a volte rialzati, sono pavimentati in materiali morbidi (legno) e ospitano alberature.

Numerosi sono i lavori in corso ed è interessante notare che la loro recinzione è limitata agli spazi antistanti le facciate degli antichi edifici e più raramente coinvolgono gli interni. Si può vedere e collezionare i diversi modi di declinare la "soglia". Il passaggio tra il dentro (privatizzato) e il fuori (pubblico), non è mai casuale e spesso è occasione per assorbire le funzioni non presenti nei vecchi locali: i bar, i servizi igienici, i luoghi dello scambio sono tra l'interno e l'esterno, costituiscono la soglia.

Nel 2011, Han Li rappresenta 798 attraverso assonometrie isometriche che ritraggono gli edifici industriali ri-organizzati [Li Han 2011]. I disegni, che si avvalgono dei metodi della rappresentazione classica, sono attenti alla architettura degli spazi. Mostrano gli elementi strutturali, gli elementi di chiusura, le finiture, gli arredi interni. Attraverso la sintesi propria del disegno è possibile riconoscere la gerarchia tra gli elementi, la successione temporale della loro posa in opera e anche quelli che sono elementi transitori, flessibili, sostituibili e quelli invariati.

Non sorprendentemente i disegni sono pieni di vita: di persone, dei rapporti umani che i le mutazioni fisiche provocano. Con molta attenzione sono descritte le zone di interferenza tra il dentro privato e il fuori pubblico. Interzone dove si coagula il segno della mutazione genetica che questo comparto urbano sta attraversando spontaneamente.

Per la prima volta in uno spazio industriale sono rilevate le attività della città e le lacune denunciate da Jodice sono finalmente colmate. Le funzioni tipicamente relazionali come il servizio informazioni, i bar, le caffetterie, gli shop sono aggiunte spesso come addizione nello spazio di interzona, occupano le sedi stradali, la cui ampiezza non è più giustificata, ridisegnano lo spazio collettivo e generano sequenze fatte da punti sosta e percorsi che attraversano diverse quote mostrando la vecchia fabbrica secondo nuove visuali proprio come in Gordon Matta-Clark. Queste sequenze riordinano gli spazi esistenti.

Il lavoro di Li Han, pur ritraendo un comparto cinese mostra che gli spazi della produzione accumulati in Europa possono definitivamente perdere la connotazione di negativa *per assumere quella di punti di partenza per una nuova esperienza urbana, per una nuova riflessione sullo spazio abitabile* [Secchi B. 1990]. Nelle assonometrie è ben evidente che ciò che rende lo spazio abitabile sono piccole e misurate trasformazioni.

Gli elementi che provocano il cambiamento nel modo di vivere un left-landscape, non sono oggetti automi pensati per una specifica funzione costruiti da zero, ma corpi che, addizionati ad altri già esistenti, permettono di utilizzare gli stessi in maniera differente.

Sono interventi minimi che per accumulazione modificano la struttura urbana [Kitayama 2010]; trasformazioni che fanno i conti con corpi solidi esistenti. Di fatto più che corpi sono scambiatori, luoghi urbani che consentono allo spazio collettivo di funzionare come interfaccia. Come vetrine tra mondi spesso assai diversi. Questi luoghi, in parte perché oggetto di trasformazione, sono o possono essere o devono essere luoghi dove l'architettura si sperimenta e si rinnova, perché è lì che questa può esprimere e interpretare la realtà contemporanea.

Le immagini del quartiere napoletano di Gianturco lasciano pensare che questa potenzialità sia ancora inespressa. Le necessità commerciali del distretto 768 Art District a Beijing, hanno invece fatto maturare nuove tipologie per usi antichi: *soglie, scale, belvederi*.

PAOLA GALANTE

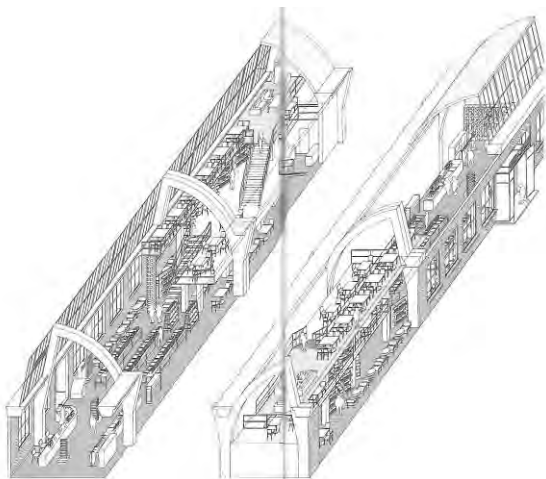
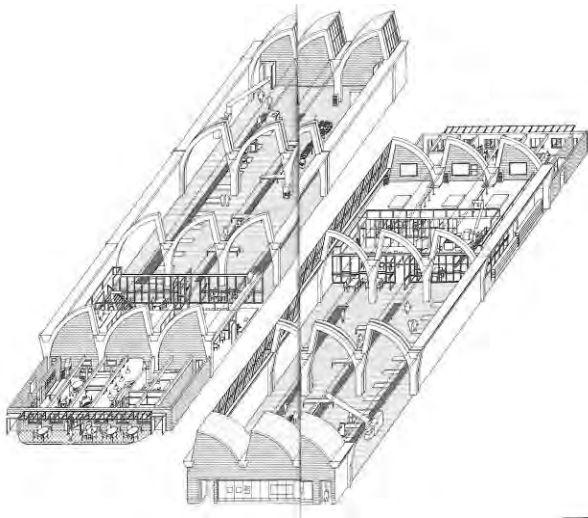


Fig. 4: Li Han – Atelier 11, 798 Space Restaurant.
Fig. 5: Li Han – Atelier 11, Chrysanthemum space.

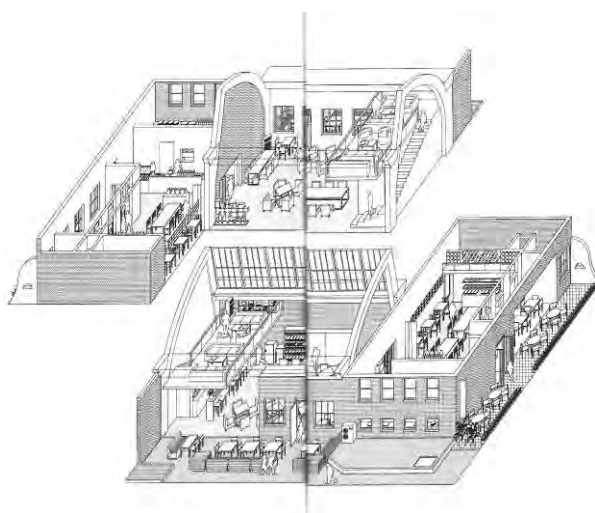
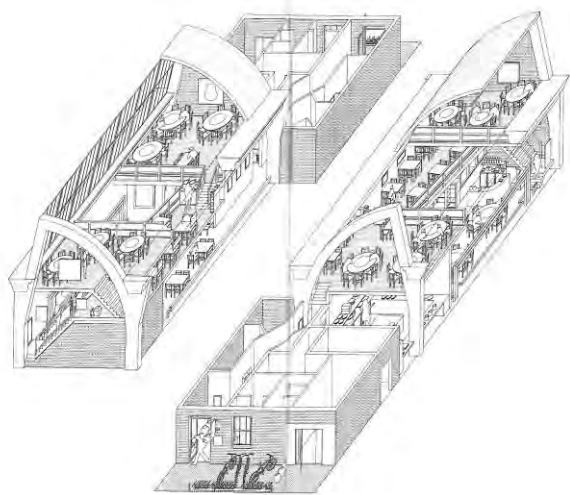
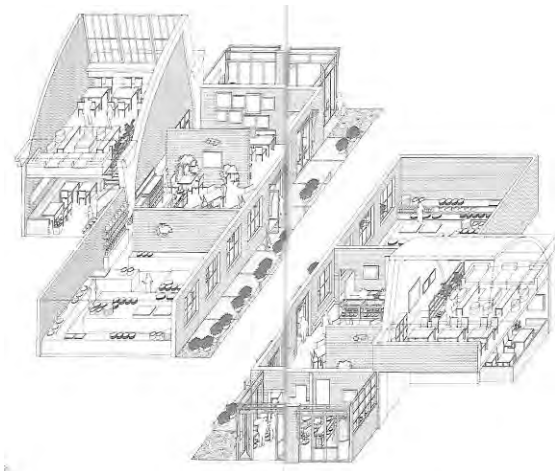


Fig. 6: Li Han – Atelier 11, At Café.

Fig.7: Li Han – Atelier 11, Salt of heart restaurant.

Fig. 8: Li Han – Atelier 11, Cave cafe.

PAOLA GALANTE

Conclusioni: Scenari per il progetto

Il cambiamento d'uso (quasi contemporaneo) di molti degli spazi produttivi in via di riorganizzazione, rilevati da dati statistici ma raramente da mappe, ha offerto e, probabilmente continuerà a offrire, una nuova opportunità che, al di là del contributo sociale nell'evoluzione della città/civiltà, è opportunità di stabilire, attraverso il progetto, nuovi tipi di relazioni.

Queste relazioni, che nello specifico sono quelle auspiccate e dettate da esigenze di mercato delle nuove aziende, si esprimono in più ricche e complesse sequenze dentro/fuori, prima affidate agli alti muri di recinzione e a pochi varchi di accesso sorvegliati, determinate soprattutto dalla necessità di far dialogare attività ed esigenze un tempo autonome. La zonizzazione intesa come pianificazione di ambiti omogenei nell'uso dello spazio e generatrice di spazi introversi, è rifiutata dai nuovi insediamenti produttivi che vivono grazie all'interscambio tra diverse funzioni, e fanno della comunicazione intesa a livello fisico e ambientale un *must* da perseguire.

Il caso Li Han mostra che uno scenario senza precedenti può essere costruito attraverso un'attenta osservazione e la comunicazione di ciò che sta accadendo. Scongiorare il pericolo della reiterazione di paesaggi urbani obsoleti, attraverso la riproposizione di modelli superati sembra possibile grazie a una attenta attività di rilievo e restituzione. Questa, pur lontana da immagini impalpabili di render immaginifici o diagrammi sintetici sembra promettere progetti di città molto più accattivanti. A 798, attraverso il preciso lavoro di Li Han, sono stati rivelati i luoghi e la misura dove il progetto architettonico può incidere per rispondere alla latente ma mai sedata *domanda di città*.

Bibliografia

La città europea del XXI secolo (2002). Skira, Milano.

COHEN, J.-L. (2011). *Produire la production et le logement ouvrier*. In *Architecture en uniforme*. CCA, Montreal.

BENEVOLO, L. (1963). *Le origini dell'urbanistica moderna*. Roma-Bari: Laterza (1991).

GARNIER, T. (1918). *Une cité industrielle, 1918*. trad. it. *Tony Garnier una città industriale, riproduzione completa delle tavole in bianco e nero dell'edizione 1932*, a cura di MARIANI, R. Milano: Jaca Book (1990).

GUNTER, P. (1997). *Le aggregazioni industriali del XXI sec., ridare vita al centro delle città*. In *Svolte Epocali*. Milano: Baldini & Castoldi.

HAN LI, Atelier 11, (2011). *A little bit of Beijing. Sun Li Tun – 798*.

IRACE, F., (2001). *La Ville d'Hadrien à Ivrea*. In *Costruire la città dell'uomo*, a cura di OLMO, C. Torino: Edizioni Comunità.

KITAYAMA K., TSUKAMOTO Y, NISCHIZAWA R. (2010). *Tokyo Metabolizing*. Japan: TOTO publishing.

LANZANI, A. (2003). *I paesaggi italiani*. Roma: Meltemi.

MARTINICO, F. (2001). *Il territorio dell'industria*. Roma: Gangemi.

PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*. Napoli: Athena.

SECCHI, B. (1990) *Un ampliamento dello sguardo*. In *I territori abbandonati*, Rassegna 42.

SECCHI, B. (2005). *La città del XX secolo*. Roma-Bari: Laterza.

SECCHI, B. (2004). *Prima lezione di urbanistica*. Roma-Bari: Laterza.

SPENGLER, O. (1922). *L'anima della città*. In *il tramonto dell'occidente*. Milano: Longanesi (2008).

Sitografia

<http://www.andreachiesi.it/> (consultato 10/5/2016).

<https://vimeo.com/45826787> (consultato il 5/06/2016, Est* cortometraggio di F.Jodice).

“Animals”. La trasformazione di spazi post-industriali
“Animals”: the transformation of post-industrial spaces

MASSIMO TRICHES, STEFANO TORNIERI

Università IUAV di Venezia

Abstract

The aim of the study is to understand how new urban processes can transform an abandoned area of the city into an active and dynamic centre, maintaining its industrial character and becoming an interesting example of urban regeneration.

Through a comparison of the Battersea Power station conversion project in London and the Castelfield industrial neighbourhood in Manchester, we analyze the tools and results of differing planning operations. These are two "image " projects of the contemporary city, containing very different meanings and intentions. The first case (Battersea power station) concerns a real monument, a building that has taken on and continues to take on iconic meanings; In the second case, of Castelfield, the monument is represented by the entire neighbourhood, a part of the town that is converted without disruption of the site's urban structure. In the 1980s, the Castelfield site was recognized as the first Urban Heritage Park in England, with the aim of preserving the industrial character of the area, through both restoration works and new operations responding to the district's contemporary needs.

Parole chiave

Patrimonio industriale, Rigenerazione, Identità, Battersea, Castlefield.
 Industrial Heritage, Regeneration, Identity, Battersea, Castlefield.

Introduzione

La gestione e la ridefinizione del patrimonio industriale dismesso di un territorio è oggi fonte di acceso dibattito tra le figure coinvolte nei processi di trasformazione della città. Esso è costituito da una moltitudine di „paesaggi” che inevitabilmente, date le dimensioni che le necessità produttive mettono in gioco, compongono intere parti di città. In un territorio complesso e stratificato come la città contemporanea non si può evitare di prendere in considerazione quell’insieme di tracce, intersezioni, macchine e sistemi produttivi interrotti, che vanno reinterpretati e valorizzati con lo scopo di rigenerare e trasformare i luoghi da riattivare. Inoltre è fondamentale capire il nuovo ruolo del sistema infrastrutturale che definisce questi luoghi (canali, ferrovie) come presenza attorno alla quale costruire la città futura.

Capire il ruolo di questi spazi all’interno della formazione della cultura di una comunità, e quindi rispetto all’identità della stessa, è fondamentale per operare un processo di trasformazione, valorizzazione e riattivazione tanto dei manufatti quanto del contesto urbano nel quale esso si inserisce.

È quindi necessaria una lettura complessa e multidisciplinare della situazione nella quale si interviene e che coinvolge non solo l’oggetto, ma anche il suo contesto culturale,

sociale, urbanistico e paesaggistico per operare su questa una consapevole operazione di modificazione.

Sono passaggi obbligati questi, che dovrebbero guidare il percorso d'ideazione del progetto. Tuttavia, troppo spesso le strategie alla base di questi interventi sono di altra natura. Il dominio delle politiche economico-speculative provocano una pericolosa inversione di marcia: il patrimonio culturale da oggetto del progetto diventa il pretesto per la realizzazione dei nuovi interventi, nei quali l'immagine conservata nella memoria collettiva viene sfruttata come motore di attivazione e sviluppo del nuovo progetto.

Nei casi in cui il manufatto assuma dimensioni importanti esso oltrepassa la condizione di preesistenza per assumere i caratteri propri del monumento, dove la dimensione iconica è preminente. Ci si riferisce, ad esempio, alle costruzioni in grado di disegnare porzioni di skyline o a intere parti di città ubicate in zone centrali.

Di fronte a queste occasioni emergono evidenti difficoltà delle strategie progettuali contemporanee che si trovano ad affrontare richieste di programma spesso dettate dalla sola logica del profitto. Con quali strategie si affrontano tali problematiche? La domanda di Gregotti, a tal proposito, è ancora attuale: «A quali regole deve sottostare il disegno di queste nuove parti di città, che sono parti dove si costruisce in mezzo al costruito, per ottenere un successo di miglioramento qualitativo e radicarsi nell'identità strutturale del caso specifico?» [Gregotti 1990].

Pertanto, al fine di indagare quali sono le possibili strategie per affrontare queste tematiche, proponiamo una lettura e un confronto diretto tra due esperienze inglesi: la Battersea Power Station di Londra e il quartiere di Castlefield a Manchester. I due casi studio risultano essere, in quel territorio, gli esempi più rappresentativi tra gli interventi degli ultimi trent'anni che tengono in considerazione non solo l'oggetto architettonico ma anche il suo rapporto con il contesto urbano e quindi la sua capacità di costruire un brano di città considerando anche il ruolo del sistema infrastrutturale composto principalmente da canali, fiumi e ferrovie.

Attraverso una previa lettura storica delle due aree e una considerazione critica della situazione attuale si vuole rispondere a dei quesiti di primaria importanza riguardo alla progettazione delle aree dismesse. Qual'è il nuovo ruolo dell'edificio post-industriale all'interno della città contemporanea? Le infrastrutture che prima erano legate a questioni produttive possono rispondere alle nuove e future esigenze del territorio? Quale carattere o valore assumono i quartieri una volta riconvertiti?

1. Battersea Power Station, Londra

Il progetto di recupero dell'area della Battersea Power Station di Londra interviene nella zona meridionale della città, sulla sponda Sud del Tamigi affiancata dalla linea ferroviaria che collega la City con le regioni meridionali del paese. Questa centrale elettrica a carbone rappresenta il più grande edificio in mattoni d'Europa ed è composta da due nuclei indipendenti costruiti in epoche diverse (il primo negli anni trenta, il secondo negli anni cinquanta) ma secondo un progetto identico, dell'architetto Sir Giles Gilbert Scott, che dà origine alla ben nota conformazione a quattro ciminiere.

L'edificio ha prodotto energia elettrica fino al 1983 ma negli ultimi 50 anni è diventato uno dei *landmark* più conosciuti di Londra tanto da essere inserito nella *List of Buildings of Special Architectural or Historic Interest* (Listed buildings and conservation area act, 1990) con un grado di protezione II.



Fig.1. La Battersea Power Station oggi.

Inoltre, durante i settant'anni della sua storia, è stata lo sfondo e la sede di numerosi eventi culturali come film, video musicali, programmi televisivi ed eventi sportivi o politici che ne hanno sfruttato il forte significato iconico come polo attrattivo a scala nazionale e internazionale.

Anche a causa delle enormi dimensioni del fabbricato (160 metri di larghezza, 170 metri di lunghezza e 50 di altezza, mentre le ciminiere si elevano fino a toccare i 103 metri) l'area che lo ospita sembra apparentemente vuota e di scarso interesse se comparata all'edificio della centrale elettrica. Il sito invece è caratterizzato da diverse presenze che sottolineano lo stretto legame della Battersea Power Station con la città e ne descrivono parte del processo produttivo.

Nella zona Nord si trova la riva del Tamigi nella quale sono tuttora localizzate le gru di carico e scarico del materiale e che ne permettevano il trasporto all'interno del complesso. A Ovest corre la linea ferroviaria che ha capolinea nella Victoria Station e dalla quale si diramano una serie di binari verso la zona Sud. A Est invece si collocano alcuni locali di stoccaggio a servizio della centrale, piccole strutture indipendenti e con lo stesso grado di protezione della Battersea Power Station. Tutti questi elementi sono parti dell'antico sistema produttivo, ingranaggi fondamentali di una "macchina" dei quali la centrale elettrica è quello più rappresentativo.

A partire dal 1980, quando è stata dichiarata patrimonio culturale, si sono succedute diverse ipotesi di utilizzo di quest'area, tutte tramontate. Finalmente nel febbraio del 2012

la centrale venne messa in vendita e oggi è oggetto di un progetto di riconversione finanziato da un'organizzazione formata da alcune delle più grandi multinazionali malesi (S B Sethia BHD Group, Sime Darby e Employees' Provident Group). Il progetto del masterplan, firmato dall'architetto Rafael Vinoly, si compone di importanti volumi allungati che avvolgono la Station e comprendono 334863 mq di nuove residenze, 157.777 mq destinati a spazi per il lavoro, 14.681 mq destinati alla ristorazione e altre attività distribuite nell'area. Questo elevato programma funzionale richiede edifici di notevole altezza, confrontabile con quella della Battersea che rimarrà visibile solo dalla sponda opposta del Tamigi.

È interessante notare che la scelta del programma di riattivazione dell'area, contrariamente alla troppo abusata volontà di museificazione di questi complessi (si faccia riferimento al concorso indetto da *ArchTriumph* che propose il programma per il NEW Museum of Architecture), permette alla città di riappropriarsi di una parte fondamentale del proprio tessuto urbano grazie ad attività che la rendono un quartiere attivo 24 ore su 24. Suscita invece molti dubbi la scala dell'operazione, le quantità proposte e le volumetrie, evidente dalle stesse immagini che promuovono l'intervento.

Il risultato di tale strategia è una densificazione esasperata che mira al suo massimo rendimento.

In questo modo però viene annullata la percezione delle dimensioni e proporzioni della centrale, della quale viene conservata l'immagine della facciata Nord (quella lungo il Tamigi), attraverso un'operazione che ne monumentalizza in maniera estrema il significato. Questo fatto, assieme alla costruzione di edifici di notevole altezza nelle prossimità degli altri tre lati della centrale e quindi di fatto contaminandoli, non permette una visione complessiva della stessa. Situazione facilmente verificabile confrontando, ad esempio, le viste della centrale prima e dopo l'intervento.

La proposta inoltre non riflette sulle relazioni urbane che la centrale costruiva assieme alle infrastrutture a essa legate. Il rapporto dell'edificio con il fiume, i collegamenti con la ferrovia e i binari di servizio, il sistema di depositi, etc., sono elementi che costituivano parte del patrimonio dell'area definendo un'importante parte di città che oggi verrebbe quindi cancellato.

Evidentemente le decisioni progettuali vengono in gran parte determinate dai committenti malesi ai quali poco interessano le problematiche architettoniche e paesaggistiche di cui la nostra disciplina si occupa.

Quando i patrimoni culturali si trasformano in icone identitarie di una comunità e la loro immagine viene sfruttata commercialmente in ogni settore dell'attività umana è ancora più urgente una strategia consapevole di riattivazione dei paesaggi post-industriali in grado di inserire i nuovi interventi in un'ottica di riflessione sul paesaggio urbano che ogni città possiede. Strategia che necessariamente deve affrontare non solo le questioni relative al singolo edificio ma anche le problematiche di riconversione e sviluppo della rete infrastrutturale a supporto del nuovo assetto della città.

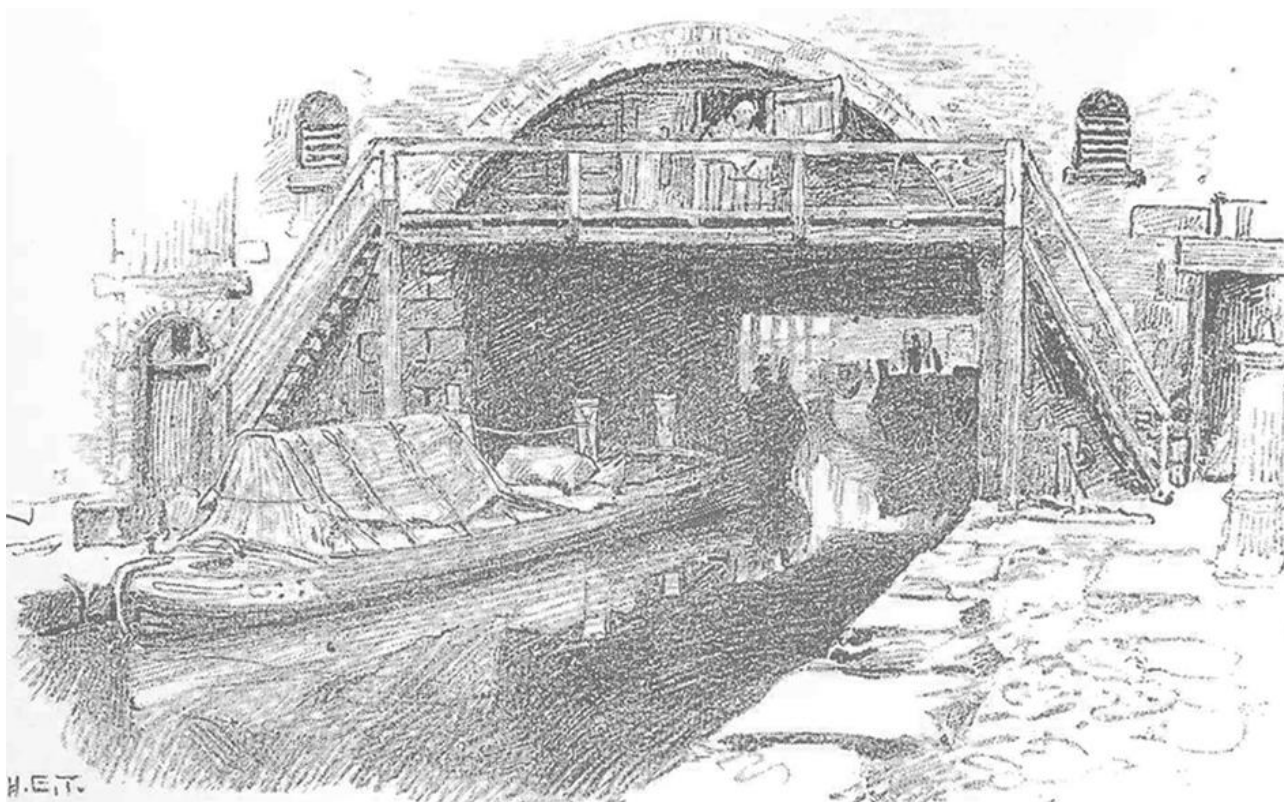


Fig.2. I canali e i ponti e le attività commerciali di Castlefield nelle rappresentazioni dell'epoca.

Castlefield, Manchester

Per questo motivo, considerando un altro caso inglese, crediamo che le strategie di riattivazione del quartiere di Castlefield, a Manchester, rappresentino un esempio di rigenerazione urbana di grande complessità che sta producendo un nuovo processo di trasformazione dell'area che, da zona abbandonata della città, si sta riconvertendo in un centro attivo e dinamico pur mantenendo, nei caratteri e nelle forme, la propria immagine industriale.

Si tratta di un sito di notevole valore storico e culturale per la città, non solo perché contiene molte delle più importanti testimonianze della rivoluzione industriale, ma anche in quanto in quest'area i romani insediarono il loro forte (*"Mamucium"* o *"castle in the field"* da cui prende il nome) nel 79 A.C., dando di fatto origine alla nascita della città. Del periodo successivo a quello romano si hanno poche informazioni ma è certa la presenza di un nuovo insediamento del XII secolo a circa un chilometro verso Nord, nell'area oggi occupata dalla *Cathedral Conservation Area*.

Dagli inizi del XVII secolo Manchester costituiva il principale nodo del commercio tra tutte le città del Sud della regione ed era fortemente legata a Liverpool, porto di collegamento con le Americhe. Per questa ragione l'area di Castlefield venne adibita a centro logistico e di commercio sia della città che dell'intera regione.

Numerosi lavori di scavo di canali navigabili, l'edificazione di magazzini e depositi per lo stoccaggio delle merci e la costruzione della prima linea ferroviaria al mondo di collegamento tra due città cambiarono notevolmente il carattere del paesaggio nell'area di Castlefield, determinandone il suo sviluppo.



Fig.3. I canali e i ponti e altri spazi urbani di Castelfield come si presentano oggi.

La via ferrata attraversa ponti, stazioni, agglomerati urbani, diventando un percorso nel tempo dove la stratificazione dei segni e delle tracce storiche del paesaggio inglese sono ancora riconoscibili.

L'area quindi era caratterizzata da numerose presenze, di natura e carattere diverso, che definivano il paesaggio e il carattere del quartiere. I numerosi depositi di età vittoriana costruiti in laterizio, come il Merchants' Warehouse, il Dukes Warehouse, Victoria e Albert Warehouse, etc.; il complesso sistema di trasporto navale, caratterizzato dalla presenza dei fiumi Medlock e Irwell e di numerosi canali e bacini; i viadotti, i ponti e la rete ferroviaria, costituivano, assieme, un unico organismo attivo che divenne nel tempo il *landmark* della città stessa. Durante il XX secolo, con il progressivo declino del sistema industriale, l'intera area subì un inesorabile abbandono, sia per quanto riguarda i depositi e gli edifici produttivi sia per la rete di trasporto navale e ferroviario.

La stazione venne venduta a una società che fondò il *Greater Manchester Museum of Science and Industry* mentre, nel 1982, Castelfield divenne il primo *Urban Heritage Park* d'Inghilterra, con l'obiettivo di preservare integralmente il carattere industriale dell'area.

Si decise di operare non solo attraverso interventi di recupero ma, nel 1988, venne realizzato il primo piano di rigenerazione del quartiere che prevedeva anche la densificazione dell'area per mezzo di nuove costruzioni a servizio delle necessità contemporanee del quartiere.



Fig.4. la nuova "immagine" di Castlefield.

Sono state realizzate quindi numerose operazioni, di natura diversa ma mirate alla riappropriazione da parte della città di un'area di circa 187 ettari (circa il 40% del centro), con la volontà di creare una comunità residenziale vivace e attiva.

Sono già stati recuperati molti depositi, riconvertiti in uffici e residenze attraverso i progetti di diversi architetti locali e internazionali. Sono stati costruiti altri edifici di carattere misto (residenze, uffici e servizi per la collettività) e si sono fatti interventi di recupero dei canali e dei camminamenti lungo gli stessi inserendo anche nuovi attraversamenti in punti strategici (come il Merchants' Bridge).

Le operazioni non si sono concluse, rimangono ancora diversi edifici da recuperare che oggi sono in disuso e alcune parti di Castlefield rimangono "luoghi in attesa", ma i risultati del lavoro fin qui compiuto permettono oggi ai mancuniani di vivere un luogo, a loro prima interdetto, della città e potersi riconoscere con esso.

Alcune scelte rimangono contestabili, su tutto il fatto che la volontà di dare un forte impatto turistico ha alzato il valore di quest'area. Si è così esclusa quella parte della popolazione meno abbiente trasformando il quartiere in un luogo d'élite. Se venissero presi in considerazione anche altri standard residenziali o se si pensasse alla vicina zona universitaria attraverso progetti che mettano a sistema le varie parti di città sfruttando le infrastrutture come elementi di sviluppo, il quartiere assumerebbe un carattere più

eterogeneo e quindi contribuirebbe a rendere vivace e attiva la comunità, come dalle volontà del piano.

Conclusioni

Le strategie e le politiche urbane devono riflettere urgentemente sul significato delle preesistenze e sul loro possibile scenario futuro prima che vengano lanciate operazioni immobiliari fuori controllo. Per evitare che queste importanti opere del recente passato siano preda di veri e propri *"Animals"*, come anticipavano i Pink Floyd usando la Battersea Power Station per la copertina del loro album, è necessario che queste trasformazioni siano guidate da un'idea di città precedentemente condivisa e accettata, per ridare valore culturale a una disciplina oggi troppo legata alle politiche del profitto. Oltre a tali questioni si sottolinea una difficoltà concettuale nella disciplina architettonica contemporanea che riguarda l'interpretazione del monumento. Quando l'immagine di alcuni elementi della città si carica di significati quasi mitologici, come nel caso esposto della Battersea Powerstation, non vi sono gli strumenti operativi adeguati per affrontare questi manufatti fuoriuscendo dalla logica oggettuale. Si è visto infatti che questi manufatti della produzione erano ben ancorati al contesto, il loro valore non risiede soltanto nel potere iconico, nell'immagine attrattiva, ma anche nella capacità di costruire un vero e proprio sistema urbano. Nel caso di Castelfield ad esempio questa condizione iconica risulta più equilibrata e pertanto il valore sistemico/urbano di tali manufatti è ancora visto come predominante e fondamentale rispetto all'immagine degli edifici. Le integrazioni e i progetti di recupero non impongono un linguaggio estremo e nel complesso il quartiere mantiene un'immagine unitaria e compatta in cui progetti infrastrutturali anche di piccole dimensioni e riabilitazioni dei vecchi edifici industriali contribuiscono assieme a una rinnovata "immagine" del quartiere.

Bibliografia

- ATKINS, P. (1976). *Guide across Manchester*. Civic Trust for the North West.
- MC NEIL, R. NEVELL, M. (2000). *A guide to the Industrial Archaeology of Greater Manchester*. Association for Industrial Archaeology.
- POPPER, F. (1970). *L'arte cinetica: l'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*. Torino: Einaudi.
- STERNBERGER, D. (1938). *Panorama oder Ansichter vom 19. Jahrhundert*, Hamburg: Goverts Verlag.
- MCNEIL, R.; NEVELL, Mike (2000). *A Guide to the Industrial Archaeology of Greater Manchester*. Association for Industrial Archaeology.
- GREGOTTI, V. (1990). *Aree dismesse: un primo bilancio*, in "Casabella" n° 564, Milano: Mondadori Editore.

Sitografia

http://www.abitare.it/it/habitat/2015/03/12/battersea-power-station-quartiere-smart-londra/?refresh_ce-cp.

Sources for the study of the iconography of the Cathedral of Santiago de Compostela. ICEC: an international project

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Brandenburgische Technische Universität von Cottbus & Universidad de Santiago de Compostela

Abstract

This paper presents the international project on the images of the Cathedral of Santiago in Santiago de Compostela (Spain), at the terminus of the “Way of St. James”, now a World Heritage Site, as created by painters, draftsmen and engravers from different countries, from the Middle Ages until the arrival of photography. Over such an extensive timeframe, we find a large number of different kind of pictures, presenting a wide variety of materials with a vast amount of historical information. The analysis of the images permits the rigorous study of the origin and subsequent development of the Cathedral structure, progressing through the centuries.

Keywords

Santiago de Compostela, cathedral, iconography

Presentation

This international project deals with locating all of the images of the cathedral of Santiago de Compostela and its main altar, which lies at the end of the way of Saint James, a UNESCO World Heritage Route since 1993. It is co-funded by the European Union’s Marie Curie Program and a Brandenburg Research Academy and International Network fellowship, and supported by the Ministry of Sciences, Research and Cultural Affairs of the Federal State of Brandenburg. The project is being carried out between 2015 and 2016 at the department of History of Architecture in the Brandenburgische Technische University of Cottbus and through different research stays in the archives, museum and libraries of Santiago de Compostela (Biblioteca Universitaria, Archivo Histórico de la Universidad, Museo do Pobo Galego, Biblioteca del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento and Biblioteca del Museo de las Peregrinaciones y Santiago), Madrid (Biblioteca Nacional), Berlin (Ibero-Amerikanisches Institut, Staatsbibliothek and Kunstbibliothek) and New York (Hispanic Society).

Thanks to this project this cathedral will become one of the first monuments designated as a UNESCO World Heritage Site, together with the city of Santiago (1985), to have a full corpus of all its representations created by painters, draftsmen and engravers of all nationalities. The starting point is the miniature that appears in the manuscript known as *Tumbo B* (c. 1326), held in the cathedral’s archive, which shows the first real image of the main altar. The ending point is when Román López y López published *Santiago de Compostela: Guía del peregrino y del turista* (Santiago, 1915), a famous guide of the city and the cathedral illustrated by photographs, re-published numerous times with the same images until the 1970s, translated into English and French, marking the moment when the use of photos of our monument became generally widespread in tourist publications. Up until then, journals and books had generally been illustrated with engravings, drawings and

watercolors. Also, 1915 is the perfect ending point for this study as it was a Holy Year, which meant that a large number of images were made of the sanctuary.

Obviously the project is being a sizeable task, providing us with the opportunity to increase our knowledge about the architectural history of the cathedral. In fact, this is the first time a work of this kind and on such a comprehensive scale is being carried out. The only monuments that also have albums of their iconography in Spain are the palace of the Alhambra de Granada (Antonio Gámiz Gordo, *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, Granada, 2008), the mosque of Cordoba (Gabriel Ruiz Cabrero, *Dibujos de la Catedral de Córdoba: visiones de la Mezquita*, Córdoba, 2009) and the monastery of El Escorial (Elena Santiago Páez, curator, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Spanish National Library, December 1985-January 1986, Madrid), all three of which are also World Heritage Sites. These and other publications of other European monuments continue the historiographical line begun by Jörg Garms (*Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico*, Naples, 1995) and its marvelous corpus of images of Rome and its monuments in drawings, prints, oils and frescoes, ranging from the first performance by Cimabue in the Basilica of Assisi to the images by the artists of the Enlightenment. The international interest awoken by the relevance of the published material resulted in two exhibitions curated by Mario Gori Sassoli (*Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Palazzo Poli, 30 September 2000 - 28 January 2001, Rome, 2000) and Cesare de Seta (*Imago Urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna*, Musei Capitolini, 11 February - 15 May 2005, Rome, 2005), the latter of whom is now considered the world's foremost expert in the field, with a vast amount of literature on Italian choreographies, including a recent update of the corpus of the Italian capital (*Roma. Cinque secoli di vedute*, Napoli, 2006). Finally, Christof Thoenes is the author of one corpus that focuses exclusively on the Vatican basilica (*La fabbrica di San Pietro nelle incisioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Milan, 2000), in which he describes the construction history of the building based on a study of engraved images. This is also the aim of this project, but instead using nine types of graphic sources of the monument in question, depending on their function. These are:

1. Illustrations in manuscripts and books about journeys by pilgrims and travellers, as well as in tourist guides

The travel books and writings contain the oldest, most detailed images with regard to the history of the cathedral. Only a small number of books exist, because Galicia was not a preferred location for Spanish travellers, or those on taking the *Grand Tour*. Its isolated locations and the dwindling popularity of pilgrimage in modern times, help to explain this situation. Spanish travel writing with a gallery of images of the different façades of the cathedral, its interiors and main altar, can only be found in *Relacion de la Llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR. Los serenísimos Duques de Montpensier en Galicia* (Santiago, 1852), by Antonio Neira de Zepedano, in which he describes a visit to the region and the city by the Duke and Duchess; *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858* (Madrid, 1860), by Juan de Dios de la Rada y Delgado, which refers to a journey through the north of Spain by Queen Isabel II;



Fig. 1: Edgar Wigram: Northern Spain, London: Adam & Charles Black, 1906, p. 86 bis (photo by the author).

Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación (Santiago, 1880), in which José María Fernández Sánchez and Francisco Freire Barreiro describe their pilgrimage to these three sanctuaries; *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia* (Madrid, 1880) by Fidel Fita and Aureliano Fernández-Guerra, in which the authors describe their impressions of the city and its cathedral; and *Un viaje por España. Narraciones amenas e instructivas* (Madrid, 1896) by Manuel María Guerra, illustrated with an evocative woodcut of the Platerías Square.

The involvement of the British army in the War of Independence of 1808 and the discovery of Spanish culture by British society brought travellers to Spain who wrote travel diaries and drew its monuments. What interests us is that the most intrepid of them travelled as far as Galicia, analyzing the historical and artistic interest of the cathedral and making drawings. Thanks to them, the image of the city and its cathedral became known throughout Europe, when before they were virtually unknown. Here I am referring to *The Tourist in Spain and Morocco* (London & Paris, 1838) by Thomas Roscoe; *Iberia sketches. Travels in Portugal and the North-West of Spain* (Glasgow, 1884) by Jane Leck; *Northern Spain* (London, 1906), by Edgar Wigram (fig. 1); *A Corner of Spain* (London, 1910) by Walter Wood; and *Cathedral Cities of Spain* (New York, 1909) by William Wiehe Collins, who was also the author of the watercolors of the monuments that illustrate the book.

Not all of these travellers' tales were published, and some of them have survived to the present day in hand-written form. The few illustrations from the diaries of mediaeval pilgrims are extremely important in this book, as they make it possible to analyze the very oldest history of the architecture of the cathedral, despite the fact that they combine real and imaginary elements, meaning that great care must be taken when analyzing them.

MIGUEL TAIN GUZMÁN



Fig. 2: Pier Maria Baldi: the cathedral in 1669; *Relazione Ufficiale del Viaggio di Cosimo III de' Medici*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino collection, Codex 123, 1 (photo of the Biblioteca Medicea Laurenziana).

A good example of this is *Fragments of the Travels of a native of Augsburg through the kingdoms of Catalonia, Aragon, Navarre, Castile and Leon, to San Jago and Cape Finisterre, in Galice, and homeward through France and Geneva* by Sebald Ilsung (British Library, Ms. Add. 14326, ca. 1439-1440), illustrated with an image of the main altar inside an invented architecture alluding to the sanctuary. However, in the few illustrations found in manuscripts from the modern period, the aim is to portray the real image of the cathedral, a good example of which are the views of the city and the cathedral in *The Journal of the First Earl of Sandwich Edward Montagu* (Mapperton House, 3 vols., 1666) and in the *Relazione Ufficiale del Viaggio di Cosimo III de' Medici* (Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex 123, 1, after 1669) (fig. 2).

As the number of travellers increased, the first illustrated guidebooks of the city appeared, with the cathedral always taking pride of place. These are the *Guía de Santiago y sus alrededores* (Santiago, 1885), by José María Fernández Sánchez and Francisco Freire Barreiro, which contains a rich iconography of the monument, although several images are re-used from their previously cited book *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación* (Santiago, 1880). Also, the first guidebooks dedicated exclusively to the cathedral appeared, such as the anonymous *Manual del viajero en la Catedral de Santiago. Reseña histórica* (Madrid, 1847) and the *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago* (Lugo, 1866), by José Villa-Amil y Castro.

2. Illustrations in studies of history and art history of the cathedral

As archaeology, history and the history of art developed as academic disciplines in Europe, specialized literature appeared in which we can also find hand drawn illustrations of the cathedral. These were by the English authors George Edmund Street in his *Some account of Gothic Architecture in Spain* (London, 1865), Andrew N. Prentice and his *Renaissance Architecture and Ornament in Spain* (London, 1893) and Catherine Gasquoine Hartley and her *The Story of Santiago de Compostela* (London, 1912) which was



Fig. 3: Catherine Gasquoine Hartley: *The Story of Santiago de Compostela*, London: J.M. Dent & Sons, Ltd, New York: E.P. Dutton & Co, 1912, p. 117 (photo by the author).

profusely illustrated by Frank H. Mason (fig. 3); also the German architect Constantin Uhde and his *Baudenkmaeler in Spanien und Portugal* (Berlin, 1892), the first historical description of Spanish art published in Germany, with a large number of illustrations. Locally, the most representative example is *Lecciones de Arqueología Sagrada* (Santiago, 1889), by Antonio López Ferreiro, head professor of archaeology at the *Seminario Conciliar Central*, who wrote the book for teaching purposes, illustrated with a large number of images, many of which are of the cathedral and its contents, which he knew very well as a result of being a Canon of the cathedral's Chapter and the head of its archive.

Soon the first historical studies of the cathedral appeared, with large number of illustrations, such as *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana* (Lugo, 1870), by José María Zepedano y Carnero; *La Catedral Compostelana en la Edad Media y el sepulcro de Santiago* (Madrid, 1879) by José Villa-Amil y Castro; or the eleven volumes of *Historia de la Santa A.M. Iglesia del Apóstol Santiago* (Santiago, 1898-1909) by the cited López Ferreiro. In addition, there are illustrated works dedicated to analyzing the most interesting elements of the monument, especially the main altar beneath which the apostle's remains are supposedly buried, and the *Pórtico de la Gloria*, as one of the most representative examples of the international Romanesque style. The former was explored in *Altar y cripta del Apóstol Santiago* (Santiago, 1891) by López Ferreiro, while the latter is studied in *Reseña histórica del Pórtico de la Gloria de la S.A.M.I. Catedral* (Santiago, 1870) by Bernardo C. Fernández; and *El Pórtico de la Gloria* (Santiago, 1893) by López Ferreiro. We also have manuscripts containing illustrations, such as *Cripta del Apóstol Santiago* by Antonio de la Iglesia (University Library of Santiago, ms. 601, 1822-1892), with six drawings of the recently renovated crypt with the Apostle's remains. Finally, there are also pages dedicated to the cathedral in *Galicia* (Barcelona, 1888) by Manuel Murguía or *Iglesias Gallegas de la Edad Media* (Madrid, 1904) also by José Villa-Amil y Castro.

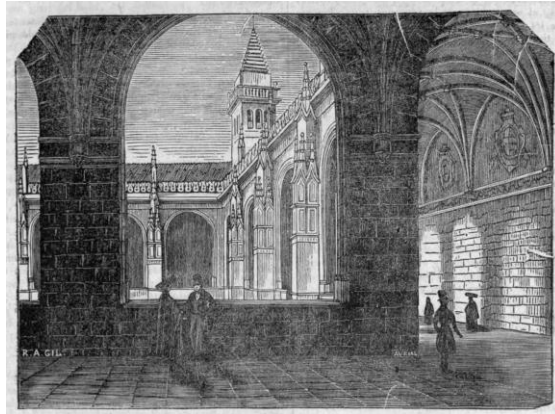


Fig. 4: Ramon Antonio Gil Rey (draftsman): cloister; *Semanario Pintoresco Español*, 12th November 1839, p. 341 (photo by the author).

Numerous articles published in local and national journals, such as the *Semanario Instructivo* (1838), *El Eco de Santiago* (1909), *Semanario Pintoresco Español* (1839 and 1844), *El Museo Universal* (1865 and 1868), *La Ilustración de Madrid* (1871), *La Ilustración Católica* (1880), *La Ilustración Cantábrica* (1882), *La Ilustración Nacional* (1895), *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1902), etc., refer to visits to the monument and historical aspects of the building such as those contained in the books we have already seen. *La Ilustración Gallega y Asturiana* (1879, 1880, 1881 and 1882), and *La Ilustración Española y Americana* (1870, 1874, 1875, 1877, 1878, 1880, 1883, 1885, 1892, 1894 and 1897), both published in Madrid, contain the largest gallery of images of the monument made by a large number of Spanish artists connected with the city in one way or another. The images they contain present a more picturesque view of the cathedral, and are full of descriptive details. *Galicia Diplomática* (1882, 1884 and 1888) and *Galicia Histórica* (1902) are dedicated to the history of the region and the study of its historical and artistic heritage, including the cathedral: a good example of this is the article by the architect Adolfo Fernández Casanova titled “Monografía de la catedral de Santiago de Compostela” (*Galicia Histórica*, 1902) richly illustrated by plans, sections and elevations by the author. Finally, a number of articles focus on describing the celebrations held for the festival of the Apostle in Holy Years: these are from *Le Monde Illustré* in 1880, *La Ilustración Española y Americana* in 1880 and 1885, and *La Revista Moderna* in 1897, which contain images of pilgrims at the Holy Door, processions in the naves, the use of the large incense burner known as the *botafumiero* and the so-called “Fireworks of the Apostle”.

3. Drawings and oils by the Galician Romanticism school

Curiously, only a small number of drawings and oils of the cathedral still remain from the Galician Romanticism school, a movement that was precisely based on drawing monuments and locations (fig. 4). As a result, it is difficult to understand why there are so few pictures of the most emblematic building in Galicia. The oil painting of the *Pórtico de la Gloria* Jenaro Pérez de Villaamil and his notes on the interior of the cathedral reveal this interest, as well as many of the engravings that illustrate the books and journals we have already seen.



Fig. 5: F. Morales (draftsman); Programa Oficial de las Fiestas que en honor del Patrón de las Españas se celebrarán en Santiago de Compostela del 15 al 31 de julio del Año Santiago de 1897, Santiago, 1897 (photo by the author).

The reason why so few have been found may be because they have been lost, or because they belong to private collections. Some painters from the artistic movements from the late nineteenth and early twentieth century followed their example, and also represented the cathedral as we will see later on. In historical terms, these works provide few new details about the building, although at ideological level they bear witness to a new consideration of it as a cultural insignia of the region.

4. Publicity from local festivals and exhibitions

Also, posters and programs of the festivals of Santiago held on the twenty-fourth and twenty-fifth of July contain interesting representations, such as the leaflet for the festival of the Apostle in 1909, illustrated with drawings by Roberto González del Blanco. These appeared with the aim of providing better information to the local population, and also because of the resurgence of pilgrimage at national level and the appearance of tourism by members of the aristocracy and middle classes, interested in culture, festivals and traditions. Their interest in terms of the architectural history of the cathedral is that they contain the oldest images showing how its façades and towers were decorated during these celebrations (such as the lights used on the Clock Tower in 1897), and how the Obradoiro Square was used to install the artificial façades used during the Fireworks of the Apostle (for example in 1902 and 1909), the fireworks over the towers on the Obradoiro Square (in 1908), or the lighting of the lantern in the Clock Tower, which served as a „lighthouse“ for pilgrims (1897) (fig. 5).

5. Devotional objects

As befits an international center of worship, a large number of devotional objects were designed for pilgrims to buy in commemoration of their visit. These were books about the Apostle, oil paintings, prints, badges and medals, which allowed the devout to continue worshipping at home with more or less faithful representations. From these, during the middle ages and part of the modern age, the most widespread souvenir amongst pilgrims

MIGUEL TAIN GUZMÁN



Fig. 6: Collection of Manuel Villar: medal of 1885 (photo by the author).

Fig. 7: Santuario de las Ermitas, Ourense: votive offering (photo by M. A. González García).

was a badge, as it was cheap and easy to transport, while after the Council of Trent the church decided the best option was a religious engraving and a medal, for the same reasons. This explains why they show images of the cathedral (such as on the exceptional medal made by Johnson for the *Bazar el Villar* in 1885) (fig. 6), the main altar (the print by the architect Melchor de Prado and the oil by Juan Antonio García de Bouzas) or the Holy Gate (the badge on a shell from the Musée d'Art et d'Archéologie of Aurillac). One exceptional case is the votive painting offered by Josefa Millara, a local resident of Compostela, to the Ermitas shrine in 1863, in which she and her mother are shown kneeling and praying in front of the Virgin Mary, alongside the path that they took from the façade on the Obradoiro Square in Santiago (fig. 7). Its legend refers to their gratitude for being saved from disease.

6. Others: views on plates; souvenirs of the city; commercial publicity for local products; and, commemorative objects

Finally, there are also representations of the cathedral on a number of objects from the early years of the industrial age. These are sets of tableware decorated with views of cities, the first souvenirs for tourists and visitors to the city, the first commercial advertising in the early twentieth century, and a number of commemorative objects. In the first case, a good example is the serving dish made by *La Cartuja de Sevilla* decorated with a view of the city of Compostela (one of which is stored in the collection of the Museum of Pilgrimage and Santiago, inventory number 92) (fig. 8). The Modernist tin box of candies sold during the Galician Regional Exhibition of 1909, with the façade of Obradoiro stamped in its lid and the legend "*Recuerdo de la exposición gallega de 1909*" (one of which is stored in the collection of the Museum of the Galician People, inventory number 10205), is a good example of the second kind. The use of the cathedral's image for selling local products can be seen on a wrapper for *Chocolates Amenedo*, which chose an illustration of the façade in the Quintana Square (one of which is stored in the collection of the Museum of the Galician People, inventory number 1846). An example of a commemorative object is the medal created in 1909 to celebrate the first Spanish congress of Franciscan Tertiaries in Santiago to mark the seventh centenary of the order,



Fig. 8: Museo das Peregrinacións e de Santiago, fondo museográfico, inv. n° 92 (photo of the Museo das Peregrinacións e de Santiago).

one side of which shows the seated image of the Apostle above the *Pórtico de la Gloria* (one of which is stored in the collection of the Provincial Museum of Lugo, inventory number MD-227). Another is the silver plate showing the *Pórtico de la Gloria* given to King Alfonso XIII to mark his visit to the cathedral in 1904 (National Heritage, inventory number 10013297).

Conclusions

If we compare the images of the cathedral of Santiago and its surrounding urban landscape with contemporary views of the two other major international pilgrimage destinations for Europeans –the Basilica of St. Peter in Rome and the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem, both of which have a much more extensive body of iconographic works– we find a number of interesting coincidences. However, not all of the images have the same value as historical documents. The medieval and modern examples provide an excellent testimony of the outside and inside of the cathedral, showing parts that have been modified or which have now vanished. This said, these representations must be approached with caution and compared with data extracted from documentary sources, in order to identify which elements are real and which are a product of the author's imagination. On the other hand the majority of the images from the seventeenth and eighteenth century were created in a studio, based on notes taken by the author from different positions, resulting in a composition of the monument which is apparently real, but which is actually impossible for a viewer to take in from a single viewpoint. The images

MIGUEL TAIN GUZMÁN

from the nineteenth century show the cathedral as it is today, and are useful inasmuch as they feature a number of details that have now vanished. Their other main contribution consists of attesting to the new social prominence acquired by the sanctuary as a relevant Spanish historical monument in Spanish, European and American society. Finally, the images from the early twentieth century provide little new historical data about the cathedral, but do attest to its new role as a symbol of the region of Galicia, the cult of St. James, the pilgrims' way, and the city of Compostela itself.

Bibliography

- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. (1996). *El grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- BUELGA, M. (2005). *Vistas de ciudades en la cerámica española del siglo XIX*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias.
- CONDE, J., cur. (2007). *Galicia no gravado antigo. Colección Puertas Mosquera*. Santiago: Consorcio de Santiago.
- CORES TRASMONTE, B. (2000). *Santiago de Compostela. A gran panorámico*. Santiago: Follis Novas.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., cur. (1993). *Compostela na arte galega*. Santiago: Fundación Caixa Galicia, 25 November - 29 de December.
- MARTÍNEZ-BARBEITO MANOVEL, B. (1993). *Colección Carlos Martínez-Barbeito de Estampas de Galicia*, A Coruña: Archivo Municipal de La Coruña, Palacio de Exposiciones Kiosko Alfonso, December 1993-January 1994.
- Pintura y Dibujo Arqueológico en Galicia desde Villaamil a Enrique Campo (1967)*. Santiago: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Santiago Retrospectivo (1955)*. Santiago: Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- SANTOS SOLLA, X.M., cur. (2005). *Galicia en cartel. A imaxe de Galicia na cartelería turística*. Santiago: Universidad de Santiago.
- SOBRINO MANZANARES, M.L. (1993). *O Cartelismo en Galicia desde as súas orixes ata 1936*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- TOJO RAMALLO, J.A. (1996). *Fiestas del Apóstol 1500-1985. Una aproximación a la historia del ocio y el tiempo libre en la Ciudad de Santiago a través de sus fiestas patronales*. Santiago: Consorcio de Santiago.
- VIGO TRASANCOS, A. (2014). *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. España: Teófilo.

Santiago de Compostela beyond its shrine: the images of its monasteries and convents in the Spanish illustrated press of the 19th century

PAULA PITA-GALÁN

Universidade de Santiago de Compostela*

Abstract

Illustrated magazines and books dedicated to social, cultural and artistic subjects had great fortune among the Spanish bourgeois elite, over the 19th century. These publications diffused the idea of Spain through images of its landscapes, monuments and cities. The Galician capital of Santiago di Compostela received particular attention for its urban landscape, centred around its cathedral. However, as in a true Holy City, the sanctuary of the citadel is also surrounded by monasteries and convents, constructed by the principle Christian religious orders. The objective of the current study is to provide a first analysis of the depictions of these religious buildings, included for the first time in the illustrated publications of the 19th century as a part of the monumental landscape of Santiago di Compostela.

Keywords

Santiago de Compostela, Spanish illustrated press, 19th century, monasteries, convents

Introduction

The proliferation of illustrated press and books in the 19th century contributed to the creation and spread of views of Spanish cities and monuments. Based on a double vocational scholar and didactical notion, editors of cultural magazines, erudite press and travel guides, spread an image of Spain 'contaminated' by the cultural streams of this period, showing picturesque views, costumbrist scenes, and cities and monuments representations, valued as the holders of singularity of the country [López Silvestre 2004, 522, 525, 630-642]. The expulsion of the religious orders (1835) and the subsequent expropriation of all their possessions (1836) caused the abandonment of an important architectonic heritage in villages, cities and in the countryside. Monasteries and convents were soon in a state of ruin and revalued under the eyes of the romantic generation, who perceived them as the holders of past glory days and understood the importance of their preservation. A concern about the artistic patrimony was reflected in articles dedicated to these unique buildings and in the interest of circulating their image. In this context, cities ceased to be understood as 'a whole' multiplying their archeological landscapes and panoramic views, where their main monuments: cathedrals, churches, convents, monasteries, towers, palaces, city walls, bridges, etc. unveiled the monumental wealth of the towns.

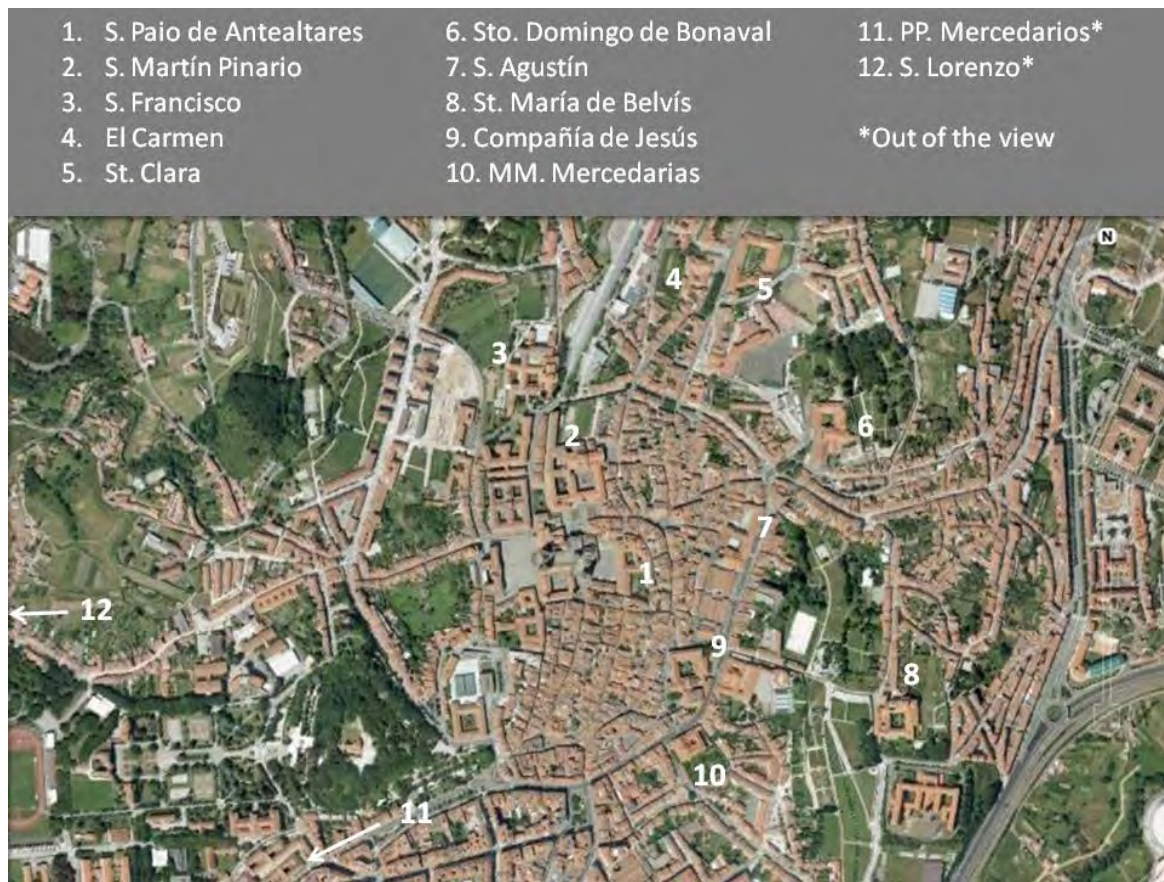


Fig. 1: Santiago de Compostela's Old Town with its monasteries and convents (computer graphics by author).

1. Regular houses and their impact on the urban development of Compostela

Since its origin monasteries are part of the urban essence of Santiago de Compostela. When the discovery of Santiago's tomb took place in the 9th century, a Christian sanctuary was created around it consisting of a martirial basilica and a monastery, called Antealtares, dedicated to the maintenance and management of the Jacobean cult [López Alsina 1988]. The rise of the pilgrimage favoured new establishments during the Middle Ages, either to contribute to the attendance at worship and pilgrims or as a prestigious settlement for the new religious orders, who wouldn't miss this opportunity to establish their residence in one of the Holy Cities of Christianity [López Alsina 1990, 735-762; Armas Castro 2003, 81-125]. Between 1482 and 1759 new communities were established in the town so in 1800 the city had twelve regular houses [Folgar de la Calle 1993, 380-422].

Since the Middle-Ages, the settlement of these communities affected the structure, image and grandiosity of the city. The establishment of convents and monasteries conditioned the structural framework and organization of urban development (fig. 1). The houses built within the city walls took up an important part of the available ground, so streets and adjoining squares were subjected to them. Outside the city, the establishment of convents pushed the creation of new neighbourhoods [Rosende Valdés 2004, 190-191; Almuíña Díaz 1995]. Regular Orders also played an important role in the renovation process that Santiago experimented in the 17th and 18th centuries [Vigo Trasancos 1995; Rosende

Valdés 2004; Vigo Trasancos 2012, 83-85]. The rebuilding of its old medieval structures to adapt them to the size of the new communities and their new way of life influenced within the urban grid development, and its architecture contributed to the transformation of Compostela into a modern and monumental city [Folgar de la Calle 1993].

2. Convents of Santiago in the 19th century Spanish illustrated publications

With the emergence of illustrated publications in the decade after 1830, images of Compostela and its monuments proliferated [Cabano Vázquez, 2007, 13-16]. Even though Galicia was not one of the regions that awoke great interest from romantic artists, who were more interested in Madrid, Catalonia or Andalucía, Galicia did not fall into oblivion. Among Galician cities a special attention was given to Santiago, as much for the monumentality of its buildings as for the singularity of the apostolic sanctuary. Further to its panoramic views, Santiago's cathedral and its surroundings gathered most of the representations of its metropolis. Its charm, in the eyes of travelers and scholars, resided in its religious, symbolic, historical, and artistic value. As the century progressed, engravings on its main civil and religious buildings multiplied, so other buildings and corners of the town became better known. In comparison to the cathedral, monasteries and convents received an inferior attention and, of the 12 regular houses in Santiago in the beginning of the 19th century, only six were direct object of artists and engravers: San Martín Pinario, San Francisco, Santa Clara, San Lorenzo, Santo Domingo de Bonaval and Santa María de Conxo.

Their images appeared in illustrated magazines — *–Semanario Pintoresco Español*” (1836-1857), *–Semanario Instructivo*” (1838), *–La Ilustración Gallega y Asturiana*” (1879-1882), *“Galicia Diplomática”* (1882-1893) and *“La Ilustración Española y Americana”* (1869-1921) —; in the first travel guides dedicated to the city — *El Manual del viajero en la Catedral de Santiago* (Santiago, 1847), *La Historia y descripción arqueológica de la Basílica de Santiago* [Zepedano y Carnero 1870] and the *Guía de Santiago y sus alrededores* [Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1885] —; and in the books commemorating the journeys of the Royal Family to Galicia — *La Relación de la Llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR. Los serenísimos Duques de Montpensier en Galicia* [Cepedano y Neira de Mosquera 1852] and *El Viaje de SS.MM.y AA. por Castilla, León, Asturias Galicia verified in the summer of 1858* [de la Rada y Delgado 1860] written on request from Elisabeth II.

In total, 27 representations of the convents in Compostela that can be regrouped into four categories:

- 1) Perspective views of the monument, where the main element is the portrayed building, and its implementation and urban surroundings could be appreciated.
- 2) Partial images of its architecture, as for architectonic details of the exterior as for the interior of the building.
- 3) Reproduction of unique elements safe-guarded in the building, whose value was not only artistic but also for its peculiarity, its religious value or its antiquity.
- 4) Perspective views where convents integrated the represented urban landscape but without being the main object in the image.

Despite all the variety of sources, for the first two thirds of the 19th century the images of convents in Compostela turned out to be very repetitive. Attention from scholars and artists who worked for them were focused on the San Martín Pinario monastic façade, and on the

gothic door of Bonaval's cemetery, reproduced in books and magazines. Pinario surprised us all, with its greatness, magnificence and structural strength of his architecture, capable of rivalling the Cathedral [Neira de Mosquera 1844, 228; Murguía 1880, 240; Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1885, 358; Reparat 1894, 38]. Henceforth it stood out as one of the most picturesque pieces of architecture in the city. The Bonaval Door, however, was attractive for being a sign of the medieval popular art and above all, for representing the myth of the Holy Man, Juan Tuorum, repeatedly published in 19th century publications. It is necessary to wait for *La Ilustración Gallega y Asturiana* to be published so that views of the town are proliferated and first representations of other important convents are found, like that of San Francisco. This magazine was born in relation to the cultural regionalist movement, that claimed the use of the Galician language and intended to regenerate Galicia based on elevating the awareness of all the goodness inside her: landscapes, traditions, customs, myths and an architectonic patrimony custodian of the past glory days [Murguía 1879, 1; Santos Gayoso 1990, 220; López Silvestre 2004, 562]. Since this moment national publications as *La Ilustración Española y Americana* paid attention to other landscapes of the city of Santiago. Hence the emergence of unpublished perspectives, as the view from the Barrio del Carme de Abaixo. In this trend, the *Guía de Santiago y sus alrededores* made public details of the Bonaval and Conxo convents, San Martin's church façade and revealed the artistic patrimony of San Lorenzo and Santa Clara.

3. Convents and their surroundings: images of Quintana Square and perspective views of San Martín Pinario and San Francisco's church

The reconstruction of San Paio de Antealtares, San Martín Pinario and San Francisco monasteries had a great impact in their urban surroundings. The 19th century engravings offered a first sight into these new monuments and to the redevelopment of the surrounding space. In the first part of the 17th century the building of the cells in San Paio de Antealtares, with its sober architecture influenced by *El Escorial*, originated a revolution that would cause the complete refurbishment of *Plaza de la Quintana* (figg. 2-3). Influenced by the modernization of this building, the cathedral canonry considered the need of updating the appearance of the cathedral. A renewal started by the closing of the Quintana and for a century the buildings of the square were gradually reconstructed until becoming, in the words of Rosende Valdés, a «*theatrum orbis*» for religious and civil ceremonies [Rosende Valdés 2004, 209].

The construction of the Monastic façade of San Martín Pinario leading towards Azabachería Square turned out to be one of the largest redistribution ordinances of space within the city walls, which came into being as a consequence of the refurbishment of the new square, the most modern square of the Old City [Rosende Valdés 2004, 331-339]. The first archeological view of the Southern front of the monastery is offered by Ramón Gil Rey lithograph published in the «*Semanario Instructivo*» in 1838 [Filgueira Valverde 1946, 106-107]. An image that established the perspective that was followed by practically every illustration in the 19th century dedicated to the Abbey.



Fig. 2: N. González (lit.), *Plaza de la Quintana*. Lithography. (Zepedano y Carnero, 1870).

Fig. 3: *Quintana Square nowadays*. (Photography by Paula Pita Galán).



Fig. 4: Comparison between R. Gil Rey (inc.), *Monasterio de San Martín Pinario*. Lithography («Semanario Instructivo», 13/07/1838) and Thurston Thompson, *Monasterio de San Martín Pinario*. Photography, 1866. (Derechos reservados ©Archivo de la Catedral de Santiago).

From the perilous construction of this façade during the second part of the 17th century emerged the characteristic front flanked by two powerful towers, and the mentioned square, an enlarged space between the monastery and Azabachería Street [Rosende 2004, 331-339]. In Gil Rey's time this space was partially tiled by large stones, with a middle area of land where some trading activities took place – perhaps a market as the one pictured in 1866 by Thurston Thompson [Fontanella 1996, 71, 107]. On the left side of the image a slope can be appreciated and San Juan's fountain stands out. The fountain was eliminated in the refurbishment made at the end of the century (fig. 4).

In Rico y Ortega xylograph published in 1894 on *La Ilustración Española y Americana* we can see that the square has gone through an modernization (in 1886): the inclined square was arranged and levelled, creating two green spaces and moving the middle pinnacles of the side of the monastery (fig. 5). To level the ground and save the inclination, a retaining wall was elevated to the North, giving so a new transit delimitation at Moeda Vella Street, and removing the fountain [Morenas Aydillo 1995, 116].

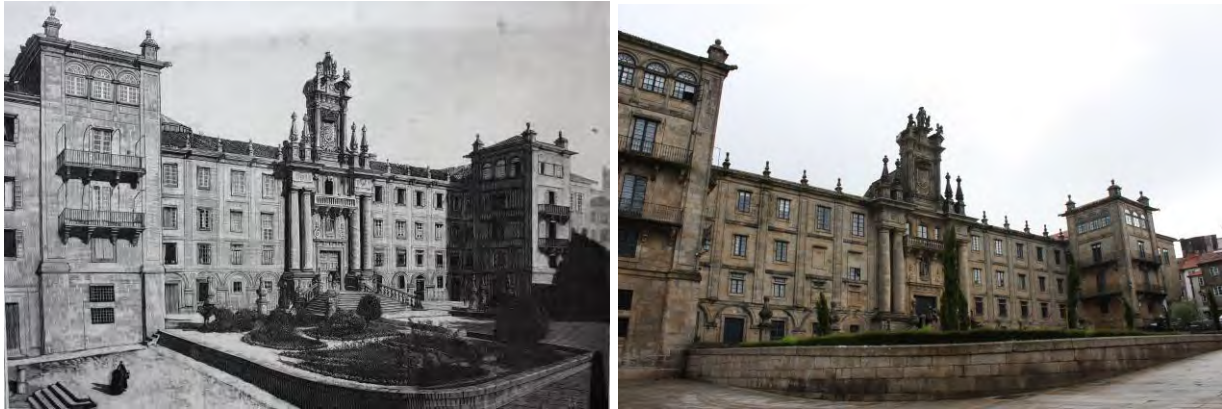


Fig. 5: Comparison between Rico y Ortega (inc.), *Monasterio de San Martín Pinario*, Xilography («La Ilustración Española y Americana», 22/07/1894) and *S. Martín Pinario nowadays*. (Photography by Paula Pita Galán).

The construction of the new church of San Francisco also generated a considerable impact around the convent. Its dimensions forced it to change its orientation regarding the gothic temple, choosing a directional North-South axis aligning its facade with the convent. Taking advantage of the work being done, the Franciscans drove reforms to their adjacent spaces, like the extension of San Francisco Gate, and contributed to the development of the space between the wall, the street and their complex [Rosende 2004, 81-83]. As is appreciated in the engravings, the convent stands on a noticeable slope, and its height is considerably inferior to the street (fig. 6). Engravings from the 19th century show a construction of a retaining wall next to the church and dual steps as the main access to their facilities. Also, the reconstruction of the Bonaval, Santa Clara, Belvis or El Carmen convents led to the creation of new perspectives. However, the baroque style of its facade was not appropriate to the artistic taste of the times, which submitted them into a conscious oblivion.

4. The Costumbrist look: Santiago's sight from Carne de Abaixo neighbourhood

In 1894 *La Ilustración Española y Americana* published an unprecedented view of the city taken from the Carne de Abaixo neighbourhood, outside of the city walls, northwest from the city [fig. 7]. The engraving by Rico y Ortega was one of the images destined in the article that the magazine dedicated to the Galician capital. In it, the urban landscape is used as a frame to a costumbrist scene where a group of women are doing the washing by the Sarela River.

In the forefront on the left hand side, is the Carne de Abaixo Chapel, in the center the image of its stone bridge and, over it in the distance, the convent church of San Francisco stands up. The monumental proportions that the new convents were built turned them into a visual reference sight in the city of Santiago. Its towers and the volume of its cloisters are clearly recognized on the panoramic sights that proliferated along the century. Proof of that is the magnificent Western façade of San Martín Pinario, on the right hand side of the image that makes one of the largest stone walls that characterize Santiago panorama in its photogenic western slope.



Fig. 6: Comparison between Manchón (inc.), Convento de San Francisco. Xilography [Fernández Sánchez, Freire Barreiro 1885] and S. Francisco convent nowadays. (Photography by Paula Pita Galán).



Fig. 7: Rico y Ortega, Vista de Santiago desde el Carme de Abaixo. Xilography. («La Ilustración Española y Americana», 22/07/1894).

Conclusions

The discovery of the historical-artistic value of the convents in Santiago de Compostela opened new possibilities in the extension of the monumental image of the metropolis. The engravings that accompanied the illustrated publications not only made public its buildings, but also offered unseen perspectives of some of the most attractive and picturesque buildings in the city. Sadly, the engravings from the 19th century show a pale reflection of the rich religious patrimony in Compostela as most of the convents never appeared on the erudite publications for not having its artistic style adapted to the canons of good taste or

being archeologically attractive. The key was given by De la Rada y Delgado:

Many are the convents and churches that can be found in Santiago, as a population

that owes its existence and enlargement to the religious element. A few, nevertheless, preserve remains of its antiquity so that the artist can stop and observe before them even if a Christian traveler visits them with respect.

Bibliography

- ALMUIÑA DÍAZ, C. (1995). *Estructuras claustrales: los espacios ocultos de Compostela*. In *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, edited by MARTÍ ARÍS, C.. Santiago de Compostela: Serbal.
- ARMAS CASTRO, J. (2003). *El afianzamiento de la realidad urbana después del año mil*. In *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, edited by PORTELA SILVA, E. Santiago de Compostela.
- CABANO VÁZQUEZ, J.I. (2007). *A imaxe de Galicia no gravado*. In *Galicia no gravado antigo. Colección Puertas Mosquera*, edited by CONDE ROA, J. Santiago de Compostela.
- CEPEDANO, N.; NEIRA DE MOSQUERA, A. (1852). *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR. los serenísimos duques de Montpensier en Galicia*. Santiago de Compostela.
- DE LA RADA Y DELGADO, J. (1860). *Viaje de SS.MM y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*. Madrid.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M.; FREIRE BARREIRO, F. (1885). *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. (1946). *Apuntes de un viaje por Galicia de Ramón Gil Rey*. In *Museo de Pontevedra*, n. 4.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.C. (1993). *Los conventos*. In *Santiago de Compostela*, I Patrimonio Histórico Gallego, 2, Ciudades, edited by GARCÍA IGLESIAS, J.M. Laracha.
- FONTANELLA, L. (1996). *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. A Coruña: CGAI.
- LÓPEZ ALSINA, F. (1988). *La ciudad de Santiago en la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela.
- LÓPEZ ALSINA, F. (1990). *De la magna Congregatio al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio*. In *Actas del IX Centenario da Dedicación da Sé de Braga*, vol. I., Braga, pp. 830-1110.
- LÓPEZ SILVESTRE, F. (2004). *El Discurso del Paisaje. Historia cultural de una idea en Galicia (1723-1931)*, I, Tesis doctoral, Santiago: USC.
- MORENAS AYDILLO, J. (1995). *La ciudad reconstruida en el "XIX"*. In *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, edited by MARTÍ ARÍS, C. Santiago de Compostela: Serbal.
- MURGUÍA, M. (1879). *Nuestro pensamiento*. In *La Ilustración Gallega y Asturiana*, n. 1 (10/01/1879).
- MURGUÍA, M. (1880). *Iglesia de San Martín Pinario*. In *La Ilustración Gallega y Asturiana*, n. 19 (08/07/1880).
- REPARAT, G. (1984). *Santiago de Compostela*. In *La Ilustración Española y Americana*, n. XXVII (22/07/1984).
- ROSENDE VALDÉS, A. (2004). *Unha historia urbana. Santiago de Compostela 1595- 1780*. Santiago: Nigra Trea.
- SANTOS GAYOSO, E. (1990). *Historia de la prensa gallega 1800-1986*. Sada: Sargadelos.
- VIGO TRASANCOS, A. (1995). *Santiago 1600-1700. La metamorfosis barroca de un santuario de peregrinación*. In *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, edited by MARTÍ ARÍS, C. Santiago de Compostela: Serbal.
- VIGO TRASANCOS, A. (2012). *Barroco. La arquitectura sagrada del Antiguo Reino de Galicia (1658-1763)*. Santiago de Compostela: Teófilo.
- ZEPEDANO Y CARNERO, J.M. (1870). *Historia y descripción arqueológica de la basílica de Santiago*, Lugo.

Notes

* Poryecto "Memoria, texto e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia" HAR2014- 53893R.

Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento ***A depiction of European landscape through the 20th century*** ***photography***

Sin dalla sua nascita, la fotografia si è rivelata un mezzo particolarmente efficace per rappresentare e raccontare l'ambiente urbano e il paesaggio europei: se in principio gli scatti fotografici si relazionano con la tradizione delle vedute pittoriche, ben presto tale mezzo diviene capace di usi differenti, da quello turistico-commerciale della cartolina a quello della fotografia d'autore, considerata quale opera d'arte. Oggi appare quanto mai chiaro come si tratti di un medium che non si fonda sempre sulla «precisa restituzione della natura», come invece affermò Baudelaire, e che non necessariamente presenta finalità mimetiche. I contributi che seguono pongono l'attenzione sugli aspetti tecnici, sulle scelte artistiche e sulla capacità narrativa della fotografia quale tecnica con cui rappresentare gli Aspetti de Paesi.

Since its origin, photography revealed itself as one of the ideal means to represent and describe European landscapes and urban contexts. At the beginning the pictures could not avoid to be compared with the long tradition of painting views, but soon this medium was used in quite different ways, by starting from the tourist and commercial postcards up to the fine-art photography. Today it is clear that photography is not just a medium that offers an "accurate reproduction of the nature", as Baudelaire wrote, or a means characterized only by mimetic aims. Therefore, the following papers focus on the technical aspects and on the artistic needs together with the narrative possibilities of the photography, seen as a pure mean to depict the Aspetti de Paesi.

Fotografia e paesaggio: un campo d'indagine *Photography and Landscape: a field of investigation*

ANDREA MAGLIO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Ogni immagine è una capsula del tempo (Wim Wenders)

Il paesaggio urbano e rurale costituisce uno dei principali soggetti della fotografia d'autore sin dai tempi della sua invenzione. Ciò è dovuto in parte alla naturale filiazione dalle vedute dipinte, ma anche a problematiche tecniche, quali ad esempio la lunghezza dei tempi di posa, inizialmente della durata anche di qualche ora. Non a caso, la prima fotografia, la celebre veduta di Niépce da una finestra, si può equiparare ad una veduta paesaggistica e la costruzione storiografica intorno al tema della fotografia potrebbe rapportarsi al discorso sulla prospettiva rinascimentale [Frongia 2003, 162]. Eppure, al di là delle problematiche tecniche, sin dai tempi di Claude Lorrain e Nicolas Poussin è innegabile l'attrattiva sugli artisti del paesaggio, prima concepito solo come naturale e quindi 'arcadico' e poi anche antropizzato e perciò vicino al concetto ottocentesco di *Kulturlandschaft* [Ritter 1833]. Infatti, nonostante le ambiguità del termine, più volte sottolineate [Tosco 2007, 12], è comunemente accettato che nell'accezione semantica attuale il concetto di paesaggio racchiuda in sé sia l'elemento urbano che quello naturale. Con i contributi raccolti in occasione del presente convegno si è quindi inteso analizzare in tale ampia accezione il rapporto tra fotografia e paesaggio.

Tale transizione dalla pittura alla fotografia di paesaggio, in una continua dialettica tra le due arti, appare con maggiore chiarezza alla luce della definizione adottata dalla Convenzione Europea del Paesaggio, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000, secondo cui il termine «designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dalle azioni di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Il paesaggio come percezione del territorio corrisponde perfettamente al carattere soggettivo delle vedute pittoriche e fotografiche, da non intendersi quali documenti necessariamente veridici, ma sempre passibili di interpretazione. Tale 'percezione', in quanto soggettiva, non è dovuta solo ai processi di trasformazione reali, ma anche ad elementi 'intangibili', come la memoria stratificata, personale o collettiva [Curzel 2015]. Se quindi il paesaggio ha senz'altro avuto un ruolo importante nello sviluppo della fotografia essendone uno dei soggetti preferiti, si può anche ribaltare il ragionamento per sostenere che, viceversa, la fotografia contribuisce a influenzare la 'percezione' del territorio e quindi a 'determinare' il paesaggio stesso.

Come è stato osservato, la fotografia d'architettura (e quindi di paesaggio) assume una natura duplice, da un lato rappresentazione di un edificio (o di un paesaggio) e dall'altro immagine fotografica in quanto tale [Morrione 1984, 17]. Questa osservazione resta valida per qualunque soggetto, ma nel caso della fotografia di architettura l'immagine è quasi sempre funzionale ad una lettura dell'oggetto e non fine a se stessa. Per usare le parole di Roland Barthes, a differenza delle arti figurative, nella fotografia è il referente stesso a presentarsi, impressionando la pellicola [Barthes 1980]; per tale ragione, l'edificio o il paesaggio rappresentato si pongono, in linea teorica, quale documento oggettivo. In realtà, sin dai primi tempi successivi all'invenzione della fotografia si è aperto il dibattito sul suo uso da un lato quale mezzo espressivo 'artistico' e dall'altro quale mezzo per la registrazione

ANDREA MAGLIO

della realtà, una concezione dicotomica che vede la fotografia, detto in altri termini, quale mezzo per una 'percezione potenziata' (corrente realista) oppure per una 'visione soprasensibile' (corrente simbolista) [Malfroy 2012]. Il problema principale tuttavia si presenta non tanto nei casi estremi, quanto nelle infinite vie di mezzo tra Man Ray e Alinari. Le due opzioni si confrontano anche nel genere di maggior successo nella riproduzione dei paesaggi, ossia la cartolina, teoricamente immagine fedele di un luogo, ma molto spesso ottenuta alterando la realtà in maniera più o meno evidente. Si tratta di questioni che gli studiosi di storia urbana, del paesaggio e del territorio non possono eludere, soprattutto quando la fotografia è utilizzata per il suo valore documentario [Brunetta, Minici Zotti 2014]. Anche nella storia della storiografia, la verifica dell'attendibilità delle immagini è un aspetto troppe volte sottovalutato: numerosi sono ad esempio i casi di pubblicazioni che adoperano fotografie 'tagliate' ad arte o comunque manipolate pur di supportare la dimostrazione di una tesi; basti pensare, nel campo della storia dell'architettura, al celebre caso della Galerie des machines parigina nei libri di Giedion.

L'immagine fotografica restituisce un brano di realtà isolato dal proprio contesto in maniera assolutamente diversa da una percezione fisica dei luoghi, ancor più di quanto non avvenga con il cinema [Maglio 2014]. Lungi dall'essere una riproduzione del reale, e nondimeno una riproduzione della visione ottenuta col nostro sistema percettivo, la fotografia quindi va intesa come una forma di rappresentazione di un determinato oggetto. Se a disposizione del fotografo, per ottenere l'immagine desiderata, vi sono sempre stati teleobiettivo, grandangolo e filtri, anche le moderne tecnologie, come quelle degli smartphone, che sembrano poter



René Burri, *Le Corbusier, Éveux-sur-l'Arbresle*, 1959

fornire un catalogo immenso di immagini anche dei luoghi più remoti attraverso la capillare diffusione dei *social media*, vengono ormai facilmente alterate. Da questo punto di vista, se la fonte fotografica non è incrociata con quelle bibliografiche, archivistiche e con le altre fonti iconografiche, il suo uso può divenire rischioso o addirittura fuorviante. Questo non significa che le fotografie 'ritoccate' non siano utili, poiché sempre dal punto di vista dello storico, anche l'intento delle manipolazioni effettuate sulle immagini 'racconta' qualcosa di uno specifico modo di guardare alla città e al paesaggio.

Non a caso, la fotografia d'architettura è soggetta ad un rigoroso controllo, specialmente quando le riviste e i siti specializzati pubblicano immagini fornite dagli architetti stessi, autori delle opere illustrate. In tal caso, a segnare la differenza possono essere l'eventuale isolamento dal contesto, la presenza della figura umana, la scelta della luce o la ripresa notturna con luce artificiale. Il rapporto di Le Corbusier con i 'suoi' fotografi, da Lucien Hervé a René Burri, rimane in tal caso paradigmatico. A proposito della fotografia d'architettura, Manfredo Tafuri scriveva che «le riviste di architettura dovrebbero sentirsi in modo particolare impegnate a sfruttare sino in fondo questo canale di informazioni che può trasformarsi da puro edonismo visivo a formidabile strumento critico» [Tafuri 1968]. Prerogativa della fotografia è infatti quella di mostrare una realtà più ricca di quella a cui si è abituati, poiché non interviene la visione dell'occhio umano che automaticamente seleziona 'cosa' vedere trascurando i dettagli meno significativi. Guardando una fotografia scopriamo sempre dettagli che ci erano sfuggiti guardando l'oggetto dal vero. Quindi, la fotografia realizzata ad arte e realizzata per uno scopo preciso, come quella di architettura, deve compiere il cammino esattamente contrario, 'asciugandosi' dei dettagli e mostrando l'essenziale, finendo così per somigliare ancora una volta al lavoro del pittore o del disegnatore.

La cartolina, la veduta urbana o di paesaggio delle grandi case fotografiche, lo scatto d'autore di singole opere architettoniche e le immagini a corredo di un testo si caricano di significati latenti, per quello che mostrano e per quello che 'non' mostrano. Insieme contribuiscono a formare – anche attraverso il cliché – un'identità collettiva dei luoghi, sempre mutevole in quanto figlia di volta in volta della propria epoca. L'identità non nasce solo dalla morfologia dei paesaggi, ma in misura ben maggiore dal potere evocativo delle immagini, capaci di sospendere il tempo e lasciare spazio alla suggestione. Ciò rende la fotografia, nella consapevolezza dei limiti e delle ambiguità, uno strumento oggi indispensabile per lo studio di numerose discipline, dalla storia all'architettura e dalla sociologia alla geografia, per citarne poche tra le tante. È una posizione sostenuta dai grandi fotografi e ben sintetizzata a suo tempo da Gyula Halász, in arte Brassai, secondo cui «la fotografia deve suggerire, non insistere o spiegare».

Bibliografia

- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- La fotografia come fonte di storia* (2014). A cura di BRUNETTA, G. P.- MINICI ZOTTI, C. A. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- CURZEL, V. (2015). *Fotografia, territorio, paesaggio: elementi per una strategia della memoria e del progetto*. In *Fotografia territorio paesaggio*. A cura di CURZEL, V., TOFFOLON, B. Trento: Provincia Autonoma di Trento / Trentino School of Management. pp. 20-28.
- FRONGIA, A. (2003). *Note sulla fotografia come cittadino e saggista*. In *In between cities*. A cura di VENTURI, M. - FRONGIA, A. Milano: Mondadori Electa. pp. 162-164.
- MAGLIO, A. (2014), *Cinema, storia e identità urbana: il caso di Napoli*. In *Visibile/Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni* (Atti del VI Congresso AISU, Catania 12-14 settembre 2013). A cura di ADORNO, S. - CRISTINA G. - ROTONDO A. Catania: Scrimm, pp. 1942-1952.
- MALFROY, S. (2012). *Luci remote delle città svizzere: un'esplorazione degli archivi fotografici*. In *L'iconografia delle città svizzere e tedesche. Dai prototipi alla fotografia*. A cura di DE SETA, C. - STROFFOLINO, D. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MORRIONE, G. (1984). *Fotografare l'architettura*. Roma: Kappa.

ANDREA MAGLIO

RITTER, C. (1833). *Ueber das historische Element in der geographischen Wissenschaft*. Berlin: Akademie der Wissenschaften. Poi in ID. (1852). *Einleitung zur allgemeinen vergleichenden Geographie*. Berlin: Reimer, pp. 152-181.

TAFURI, M: (1968). *Teorie e storia dell'architettura*. Roma–Bari: Laterza.

TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.

Sitografia

www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it (consultato in giugno 2016)

Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento: temi e luoghi
The description of the European Landscape in the Twentieth century
Photography: topics and places

GEMMA BELLI

Università degli Studi di Napoli Federico II

«Se consideriamo il paesaggio come deposito di storie possiamo pensarlo, su suggerimento di F. Braudel, come formato da due momenti o due strati temporali, metaforicamente paragonabili rispettivamente alla superficie del mare e alle sue profondità: il primo strato è quello degli avvenimenti, degli accadimenti continui, la superficie procellosa, con l'urlo del vento e il movimento delle onde; il secondo strato quello delle profondità marine, delle acque calme, buie e silenziose tanto più quanto più sono profonde, ossia quanto più ci si allontana dalla superficie, cioè dal presente» [Turri 200, 2].

Inteso come successione di momenti e di modi diversi delle società umane di rapportarsi con il territorio che le ospita, di viverlo e trasformarlo secondo le proprie esigenze vitali, ogni paesaggio racconta i fatti di cui è stato palcoscenico: una molteplicità di storie descritte con linguaggi diversi. Quella degli accadimenti può essere variamente memorizzata attraverso la narrazione di un cronista, il disegno di un artista, o anche l'immagine scattata da un fotografo. Ma non esiste proposizione, di qualunque dimensione, che non sia soggetta all'orientamento fornito da un punto di vista: ovvero, *nella* creazione della struttura del racconto, l'insieme delle operazioni compiute dall'enunciatore per indirizzare e strutturare il proprio enunciato determina inevitabilmente il modo in cui viene percepito il senso, e con cui vengono concepiti i valori [Genette 1987]. La narrazione, allora, consisterà sempre in un racconto soggettivo, diversamente vissuto e memorizzato da chi ha assistito all'accadimento. Inoltre, per certi versi, il rimando necessario a un soggetto, quale elemento indispensabile alla sua stessa comparsa, e alla relazione reciproca con esso, rende il paesaggio un fenomeno intrinsecamente paradossale, la cui rappresentazione nei secoli ha addirittura per lungo tempo preceduto l'originale [Jakob 2009: 29-31].

Contraddistinto sin da subito da un rapporto privilegiato con il paesaggio, anche il mezzo fotografico ha d'altro canto immediatamente rivelato una natura ambivalente, in bilico tra la sua esaltazione come strumento per la registrazione della realtà e la sua interpretazione come mezzo espressivo „artistico“, fondato su un preciso sistema retorico-narrativo. Così, se le prime campagne fotografiche per una documentazione “oggettiva” dei monumenti nazionali o delle trasformazioni urbane nascono già verso alla metà dell'Ottocento, in breve ci si rende conto che l'immagine può anche porsi come manifesto dell'architettura di un determinato autore, veicolo intenzionale di determinate idee, *medium* per sostenere o confutare tesi, strumento di progettazione in virtù della sua capacità di proporre modelli, conferire duraturo valore di *exemplum* a costruzioni effimere, assegnare dignità di oggetti di contemplazione estetica a segni e realizzazioni varie [Mangone 2012].

In questo quadro, i contributi di seguito proposti offrono una serie di interessanti spunti di riflessione, a partire da autori, noti o meno, professionisti o dilettanti; attraversando luoghi in Europa, in Italia e a Napoli; rivelando questioni, processi, affinità e specificità.

L'importanza delle immagini fotografiche come fonti documentarie delle modificazioni del paesaggio è un tema affrontato in più contributi. Carlo De Cristofaro si sofferma sul ruolo che

GEMMA BELLI

l'archivio fotografico di Gennaro De Rienzo, con gli scatti di Luigi Intorcia, riveste per un'analisi delle trasformazioni urbane di Benevento a cavallo delle due guerre, e dell'avvento dell'architettura contemporanea nella città. Ingegnere capo del Comune, De Rienzo ha saputo concepire, in oltre cinquant'anni di carriera, il processo edilizio come esito di un lavoro di squadra in cui si intersecano competenze e professionalità. Attraverso un'interpretazione della fotografia in senso documentario, Sandra Sangermano esamina l'influenza delle vicende urbanistiche, attuate a Napoli tra il 1940 e il 1970, sull'immagine complessiva della città, ed evince l'imporsi dei fenomeni speculativi nell'assenza delle necessarie opere di urbanizzazione e infrastrutturazione. Intrecciando cartoline d'epoca con documenti d'archivio, Marco Carusone restituisce una piccola porzione di storia del paesaggio napoletano, riferendosi a una delle più note strade cittadine: il corso Vittorio Emanuele. Analogamente Roberto Vigliotti utilizza le immagini fotografiche per analizzare mutamenti e permanenze nella Villa di Napoli, in particolare nell'area centrale posta all'innesto tra il giardino alla francese e il prolungamento ottocentesco del boschetto all'inglese.

A partire dal caso di Paolo Monti Barbara Bertoli indaga, all'opposto, l'attitudine dell'arte fotografica a proporsi come mezzo espressivo legato alle capacità di colui che agisce dietro l'obiettivo, e non come precisa restituzione della realtà. Esamina pertanto il lavoro di Monti come fotografo di architetture del moderno in Campania, cercando di rivelarne la propensione a cogliere rapporti anche insoliti tra opere e ambiente. Dedicato alle foto con cui Federico Patellani immortalava il complesso della Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare a Napoli, anche il contributo di chi scrive si sofferma sul ruolo della fotografia come veicolo per la fortuna critica di un'opera e come dispositivo selettivo in grado di restituire solo alcuni caratteri dell'oggetto fotografato, divenendo una chiave di analisi e di sintesi in funzione tecnica e ideologica. Le potenzialità della fotografia come strumento di propaganda, capace di isolare segni e renderli tangibili nella memoria visiva collettiva, prima ancora che in quella del paesaggio urbano, è quanto emerge dal contributo di Nunzia Iannone, che propone una rassegna di immagini di grandi esposizioni universali del Novecento. Gerardo Doti si sofferma sulla volontà dell'urbanistica, sia come sapere che come attività di gestione, tutela e programmazione degli assetti urbani e territoriali, a orientare le proprie scelte anche in funzione dei fenomeni colti dallo sguardo fotografico, e da questo decretati rilevanti o addirittura urgenti. E sottolinea come un uso strumentale delle immagini possa incentivare tanto la costruzione del consenso dei cittadini intorno a nuove politiche di piano, quanto l'azione di controllo delle amministrazioni nei processi di trasformazione.

L'uso delle fotografie per la definizione dell'immagine di un luogo è sicuramente un altro *leitmotiv*. Fabio Bianconi si sofferma sulla rappresentazione della costruzione del paesaggio umbro, controcampo inespresso della città murata fino all'avvento della modernizzazione. Analizzando un significativo *corpus* fotografico, testimonianza di un cambiamento recente e poco approfondito, segue l'evoluzione dei cosiddetti "tracciati della modernità", con immagini non orientate da criteri affettivi della memoria, bensì volte a una valorizzazione dei processi attuati. Ewa Kawamura e Begoña Fernández Rodríguez declinano il tema in rapporto alle località turistiche di inizio Novecento. Analizzando documenti, editi e inediti, presenti in collezioni private, Kawamura si sofferma sull'emergere del gusto del sublime nelle cartoline turistiche italiane, francesi, tedesche e inglesi di inizio Novecento, individuando cronologie, analogie e differenze, e sottolineando la diffusione di modalità rappresentative, oggi insolite, ma allora consuete proprio in virtù della capacità di rispecchiare quel gusto. Begoña Fernández Rodríguez esamina il caso di Baiona, città che all'alba del Novecento conosce un consistente sviluppo turistico grazie alle caratteristiche naturali del sito, a partire dagli scatti

realizzati dalla fotografa americana Ruth Matilda Anderson, nei quali si riflette l'immagine dell'identità culturale della città e della sua trasformazione, che muove proprio dal passato e dalla tradizione marinara.

Osservando la modificazione del panorama urbano di Chieti a cavallo tra Ottocento e Novecento, a seguito della costruzione dell'imponente palazzo Mezzanotte, Claudio Mazzanti mostra come le fotografie di inizio XX secolo mettano in rilievo il mutamento radicale dello skyline cittadino e come, sublimando i valori di modernità propri del nuovo edificio, attraverso l'esaltazione dei progressi raggiunti nel campo dell'edilizia, lo innalzino ad attrattiva cittadina, facendone un elemento imprescindibile della nuova immagine. Soffermando l'attenzione sulle Vele di Scampia progettate dall'architetto napoletano Francesco Di Salvo, Chiara Ingrosso ripercorre le varie fasi della fortuna fotografica di tali architetture. E dimostra come attraverso le foto di denuncia, in cui la restituzione di un dato reale diventa l'aspetto essenziale, la descrizione abbia assunto i caratteri di un'aderenza alla realtà che ha superato la realtà stessa, sovrapponendosi, e rendendo un'immagine negativa non solo „attraente“, ma addirittura significativa dell'intera città.

Il tema delle foto dei viaggiatori, già lambito da Begoña Fernández Rodríguez con il caso di Ruth Matilda Anderson, è soggetto emergente in altri contributi. Singolare figura viaggiatore è infatti quella del medico-fotografo dilettante Pier Luigi Pretti, che Gaia Salvatori propone con attenzione al tema della fotografia tridimensionale nel rapporto con l'iconografia urbana. Saverio Sturm, poi, racconta il „viaggio di istruzione“ compiuto nel 1958 da Plinio Marconi con Gianfranco Caniggia, Adelaide Regazzoni, Paolo Marconi e alcuni giovani architetti italiani. Rileva così lo specifico interesse che architetti e critici italiani rivolgono al mondo scandinavo e alle sue esperienze di *housing* e pianificazione intorno alla metà degli anni Cinquanta, in continuità con l'attenzione già manifestata dalla storiografia già negli anni Trenta e Quaranta. Gli scatti incrociati di Caniggia e Marconi, dedicati a luoghi e a impianti urbani, episodi di architettura e dettagli tecnologici, parlano di una sincera ammirazione per la capacità degli architetti svedesi di coniugare progresso tecnico, tradizione e sistematica ricerca di rassicuranti elementi di „umanizzazione“ dello spazio pubblico e privato, superando con serena disinvoltura le *impasses* del movimento moderno.

Florian Castiglione esamina la riscoperta della fotografia di paesaggio in Germania e Italia tra il 1925 e il 1945, nel confronto tra l'opera di Albert Renger-Patzsch e quella di Roberto Pane, in cui coglie approcci analoghi, sia per quel che concerne la scelta dei soggetti rappresentati, che per quanto riguarda l'espressione fotografica. Ai suoi occhi, gli sguardi di Renger-Patzsch sulla Ruhr e quelli di Pane sul paesaggio campano finiscono per mostrare importanti dettagli di studio e approfondimento storico, rivelandosi importanti per documentare opere di trasformazione e problematiche sociali, oltre che per la ripresa di temi legati a identità costruttive locali. Antonello Frongia si sofferma su un momento specifico della storia della fotografia italiana, gli anni Ottanta del Novecento, in cui emerge l'attenzione dei fotografi italiani verso il paesaggio antropizzato „banale“ e „ordinario“ della vita quotidiana, mediante un'immagine pensata non più come „quadro“ o rappresentazione, ma come opera aperta, luogo virtuale per un auspicato incontro tra cultura artistica e cultura materiale, tra autore e spettatore: un interesse nei fatti preceduto da un lungo periodo di gestazione e da un dialogo tra pratiche fotografiche e cultura urbanistico-architettonica, svoltosi in Italia a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta.

La fotografia come strumento per la ricostruzione di un'identità smarrita ma davvero esistita, è il *file rouge* degli scritti di Angelo Maggi e di Alessia Maiolatesi. Il primo racconta la Murgia dei trulli: con un puntuale *excursus* sulla storia della rappresentazione fotografica,

GEMMA BELLI

ricostruisce come le molte immagini di questo paesaggio mediterraneo abbiano cercato di rivisitare un passato senza velleità di nostalgica esaltazione o pretese di insensate museificazioni, ma con l'obiettivo di renderlo fattore di consapevolezza dell'identità storica di un popolo. Maiolatesi, invece, analizzando il caso dell'Aquila all'indomani del tragico terremoto dell'aprile 2009, utilizza le belle fotografie di Andrea Braconi per rilevare il nesso esistente tra distruzione fisica e fratture sociali nella città. E propone un uso della fotografia, non solo come fonte di documentazione tecnica per la riedificazione materiale, ma come *medium* per la ri-costruzione identitaria di un luogo.

Si definisce così un piccolo caleidoscopico affresco che lascia intravedere come nel Novecento le immagini fotografiche, oggetto di fascinazione ubiquitaria, abbiano provato a trascinare la realtà, a integrarla, a trasformarla da cima a fondo, incidendo profondamente «sul paesaggio, cosa che non sorprende affatto, se si considera l'intimità dei due fenomeni» [Jakob 2009, 116]. Un rapporto che oggi, nel nuovo secolo, l'accresciuta presenza e potere delle immagini ha però già sospinto verso un'incredibile ulteriore grande complessità, che oltrepassa di molto anche la circolazione ludica attraverso i media.

Bibliografia

- BONTA, J.P. (1981). *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*. A cura di SCALVINI, M.L. Bari: Dedalo.
FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Bari: Laterza.
GENETTE, G. (1987). *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi (ed. or. 1983).
JAKOB, M. (2009). *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino.
MANGONE, F. (2012). *Emblemi del Movimento Moderno e immagine fotografica: il restauro "alla Dorian Gray"*. In «Confronti», 1, pp. 102-105.
TURRI, E. (2000). *Il paesaggio racconta*, saggio presentato al Convegno della Fondazione Osvaldo Piacentini, Reggio Emilia (<http://www.ocs.polito.it/biblioteca/paesaggio.html>)
ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*. Roma-Bari: Laterza.

Sitografia

- <http://www.ocs.polito.it/biblioteca/paesaggio.html> (consultato in giugno 2016)
<http://www.ocs.polito.it/biblioteca/paesaggio.html> (consultato in giugno 2016)

Contributi
Papers

Grabado en la memoria. Fotografía, paisaje y prensa, instrumentos para la construcción de la identidad de una comunidad de emigrantes
Printed in memory. Photography, landscape and press, instruments for the construction of the identity of an emigrant community

JUAN M. MONTERROSO-MONTERO

Universidade de Santiago de Compostela

Abstract

Galicia has been, since the mid-19th century, a community forced to migrate to other territories, notably Latin America. Argentina will be one of the most recurrent destinations throughout the twentieth century.

This migration enabled the emergence of magazines such as El Almanaque Gallego which, during the first quarter of the 20th century, contributed through their articles, but also of their photographic reproductions, to the creation of an awareness specific identity within the Galician community settled in Buenos Aires.

This study aims, through the analysis of that publication, decipher the iconographic values that the landscape, both urban and rural, possessed for those emigrants who watched their land from a distance.

Aspects such as: the nostalgia, the exaltation of the homeland, progress, the achievements of the present and the glories of the past or the idealized beauty of the country, will be some of the elements to be studied.

Parole chiave

Memoria, patrimonio, identidad, fotografía, paisaje
Memory, heritage, identity, photography, landscape

Introducción

Los conceptos de memoria e identidad están íntimamente ligados a disciplinas científicas como la historia o la historia del arte [Colmeiro 2005, 14-27]. De hecho éstas no dejan de ser la construcción de un relato con vocación universal y objetiva, aunque ni una de la otra se lleguen a materializar de un modo enteramente satisfactorio dentro del relato construido por el historiador [Bermejo Barrera 1999, 12]. Esta valoración positiva del relato histórico por encima del dato objetivo, resistente a toda interpretación, permite vislumbrar un factor común a estos tres conceptos -memoria, identidad e historia-: el sujeto o la comunidad que actúa como agente activo en su construcción [Vilar 2004, 83-96].

Dicho de otro modo, tanto la memoria como la identidad o la historia, precisan de un intérprete que, a un tiempo, puede actuar como emisor y receptor; como parte del proceso generador de valores de memoria o identitarios y como pieza fundamental de la relectura de los mismos.

Si aceptamos que la identidad de una comunidad viene determinada por el proceso de reconocimiento de esos valores comunes que, desde un pasado más o menos remoto, son asociados como parte del proceso histórico-temporal del grupo, parece razonable

pensar que la memoria, ya la expliquemos como memoria colectiva [Bloch 1999, 223-232], ya la entendamos como memoria compartida, precisa de una serie compleja de instrumentos a través de la que poder referenciarlos: costumbres, hábitos, tradiciones orales, textos escritos o imágenes [Braunstein, 2008, 68-78].

Desde este punto de vista la propuesta metodológica que se plantea en este trabajo busca llamar la atención sobre el valor instrumental que la fotografía de prensa posee a la hora de poder fijar en esa memoria compartida de un colectivo, como la comunidad de emigrantes gallega en Argentina, los valores de un hogar y una patria distantes [Aznar, 2005].

No se trata de una propuesta novedosa, puesto que a la imagen impresa se le ha reconocido desde hace mucho tiempo un valor testimonial como documento visual que servía para ilustrar, ratificar o afirmar aquello que las palabras recogidas en los documentos históricos materializaban como hechos y datos [Freund 1993, 95-98]. Sin embargo, ese reconocimiento testimonial, que con el paso del tiempo se ha ido ampliando a una aceptación de su valor documental, todavía no se ha consolidado como un factor programático semejante al que podrían tener los editoriales o los artículos de esos mismos periódicos y revistas donde se encuadran. Las citas textuales extraídas de la prensa son una constante dentro de los estudios históricos, a través de ellas se puede articular el pensamiento o el ideario de cualquier colectivo [Palacio 2006, 76-78]. Es mucho menos frecuente descubrir como las imágenes, sobre todo si en apariencia no tienen otra pretensión más que la ilustración del texto o, lo que resultaría más frustrante, de la publicación en su conjunto, también pueden establecer vínculos programáticos por sí mismas con esos valores identitarios y de memoria. Se convierten, de este modo, en un nuevo y eficaz vehículo para las mismas ideas que recogen las palabras [Freund 1993, 191-199].

En el caso que a nosotros nos ocupará, del que daremos una explicación más amplia en los próximos apartados de este estudio, se pone en evidencia que las ideas recogidas en las páginas del *Almanaque Gallego*, en alguno de los editoriales y poemas de su director Manuel Castro López, tiene su correlato en las imágenes que durante tres décadas ilustran esas mismas páginas.

Fechado en el 30 de septiembre de 1900, en el volumen IV de esta publicación, se puede leer un poema de Castro López que explica perfectamente ese sentimiento de apego a la madre patria, a la tierra, que hoy identificamos como parte esencial de la Galicia emigrante:

¡Un malhadado augurio / fue aquel infantil sueño, / del ingente castigo / de la ambición que él envolvía pérfido! / Otras tierras conozco, / y las que no, presiento: / mas, de tí separado, / sólo ocupa mi mente tu recuerdo, / sólo por ti suspiro, / ¡sólo por ti me muerdo! [Castro López 1901, 365]

Ahora bien, estos versos no deben engañarnos ya que, si la "morriña" y la melancolía son parte consustancial de nuestra identidad desde el romanticismo decimonónico, también fueron, en las mismas páginas del anuario, argumento para aspirar a que nuestra "patria chica" saliera de su letargo para ocupar un lugar digno, semejante al que ocupaba en los corazones de aquellos que se encontraban desplazados, lejos de ella:

La patria no hace á los hombres, pero sí los hombre á la patria. Olvidemos un tiempo, los gallegos que escribimos, las rías, los pinares, los prados, los montes de nuestra tierra. Dejemos que otros canten sus primores, y dediquemos tan sólo nuestra ciencia y nuestro ingenio, á contarnos, con

impertinencia si es preciso, los defectos que tenemos, para que de la impertinencia nazca la preocupación, de la preocupación el estudio, y del estudio la perfección que eleva y dignifica á los pueblos. Menos "morriña", menos palique de gaita y más atención a los campos, á las fábricas, y á los talleres.

Sueño con una liga en las cuatro provincias de mi tierra que, con perseverancia, durante un siglo, ó dos, ó tres, tienda á herir de muerte la letra jota. Esa letra es nuestra enemiga.

El día que los gallegos no supieran pronunciar la jota, lucirían su natural ingenio sin grotescos aditamentos.

La jota (baile) es la alegría de mi patria grande: la jota (letra) es la desgracia de mi patria chica [Basa 1902, 562].

Estos dos textos, representativos igual que otros muchos del pensamiento galleguista, con un regionalismo tamizado y tolerante, expresan los límites en los que la fotografía debería ilustrar las páginas del *Almanaque Gallego*: amor a la tierra, a su paisaje, fe en el progreso y orgullo de su historia. Esos podrían ser los tres ejes que nos ocuparán a partir de ahora.

2. Manuel Castro López y el *Almanaque Gallego*

No es ahora el momento de hacer una semblanza de Manuel Castro López editor del *Almanaque Gallego* entre 1898 y 1927, cuestión en la que otros autores han profundizado a pesar de la dificultad para poder establecer un perfil biográfico amplio y detallado de este intelectual y emigrante, nacido en Lugo en 1860, que en abril de 1892 decide embarcar para América [Barreiro Fernández 2008, 11-34].

Para nuestros intereses baste con señalar que Manuel Castro López tenía profundas convicciones republicanas y anticlericales, tal como demuestra su labor periodística en *La República* de Madrid, *El Resumen*, también de la capital; o en medios como *El Motín*, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, *Boletín Federal*, *El Telegrama*, o *Galicia*, todos ellos radicados en A Coruña. Evidentemente su carácter anticlerical obedece a esa vocación republicana pero, en igual medida, a su condición de "orador" y Venerable Maestro de la logia masónica lucense Moreto, en cuya fundación participó y donde se le conocía como "Castelo".

Sin renunciar a sus convicciones, su llegada a América le permitió revisar su ideología y desarrollar un pensamiento pragmático en el que, sin abandonar un regionalismo militante, lo transformó -en palabras de Barreiro Fernández- en un "imáxinario colectivo capaz de xerar nos galegos valores e sentimentos de pertenza, de autoafirmación, capaz de suerar os complexos de inferioridade, de autoestima". Este aspecto pone de manifiesto cual es la última intención de Castro López con la publicación de su anuario, tal como queda recogido en la presentación del mismo en 1898:

Emprendemos la publicación de este Almanaque, el primero gallego en América, con un fin noble y determinante del progreso: el de ampliar la obra a cuya realización viene aspirando *El Eco de Galicia* de dar a conocer en las repúblicas del Plata a la pequeña patria, y en la pequeña patria el saber, el ingenio y la honrosa acción de sus hijos, residentes en estos países. El Almanaque aventajará a la revista el ser de un tanto más fácil conservación, siempre alcanza mayor vidad que el periódico, el folleto o el libro. Y una y otra, salvando la inmensidad del océano, llevarán a la madre de las madres, a la Patria, la expresión de nuestros anhelos [Castro López 1898, 41].

JUAN MANUEL MONTERROSO-MONTERO

Esta declaración programática permite varias lecturas que se deben conocer para tener una visión completa del alcance del mismo:

En primer lugar, la referencia a *El Eco de Galicia*, que de un modo directo se toma como modelo y acicate del entusiasmo galleguista de Castro López, obedece a que éste se había hecho cargo del mismo por delegación de José María Cao Luaces. En su primer número, fechado el 7 de febrero de 1892, su fundador declara:

Del amor puro y sacrosanto de la Patria ha surgido el pensamiento de fundar este semanario. *El Eco de Galicia* tan modesto en su factura de hoja impresa como grande en sus aspiraciones y noble en el deseo de los bienes que persigue [...] Galicia [...] he aquí la palabra que brota de nuestros labios resumiendo los ideales más puros y deliciosos del alma. Galicia es nuestro lema y teniendo por divisa el sacrosanto nombre fuente de todas nuestras energías. ¡Vive Dios que no trepidamos en desplegar la bandera! [...] No debemos renegar jamás del nombre glorioso que simboliza el pabellón ibero, pero si estamos dispuesto a sostener que si hubo algún pueblo en la tierra con derecho a ser regionalista, a romper la centralización política y administrativa del Estado, ese pueblo ha sido el gallego [...]. Es tiempo ya de que cesen de una vez para siempre las estúpidas preocupaciones de cierta clase de pueblo que aún no llegó, en su pendantesca ignorancia, a conocer lo que valen los hijos de la antigua Suevia, lo que vale Galicia debido a su propio, a su solo esfuerzo... [Cao Luaces 1892].

En segundo lugar, la referencia a Galicia como pequeña patria es una constante en el anuario; se repetirá en multitud de artículos y proyectará un sentimiento afectivo que permite llegar a hablar de "matria", más que de patria, tal como explica Ambrosio Giz Gómez:

La Patria es también nuestra madre, porque en ella, la que nos llevó en su seno, nos dió á luz; porque, antes que nuestra misma madre, nos besó la brisa de su suelo; porque ese suelo proporcionole la sávia con que nos había de dar vida; porque sin patria no hay madre... [...] Galicia, madre bella y amante, llora la ingratitud de muchos de sus hijos [...] Si algún día pudiera contarme en el número de esos que se hacen dignos de mi Galicia, me consideraría dichoso y recompensado con creces de los dolores que su ausencia me produce [Giz Gómez 1898, 119].

En tercer lugar, bajo esa relación matriarcal de Galicia con sus hijos desplazados a orillas del Plata, desperdigados por la emigración en tierras americanas, existe la profunda convicción de que el camino para construir una "patria grande" a partir de esa "patria chica" -acepciones que tendrán diferentes significados en manos de distintos autores- pasa por la fe en el Progreso, tal como lo explica Francisco Rodríguez del Busto en el anuario:

¡Despierta, virgen! Pon el martillo en el brazo musculoso de tus hijos; abandona la ingénita modestia y la dulce melancolía que te consumen; haz respetar tus derechos y no te intimides ante los fuertes, que los fuertes también tienen miedo; abre tus puertas al comercio universal; horada tus montañas y penetra en tu seno; aplasta el cacicazgo que, cual planta parasitaria, chupa tu sangre; responde con altivez á las imposiciones de los que no tienen derecho á mandarte y menos a consumir tu vida; desata la lengua de tus oradores, levanta una tribuna en cada plaza para que hablen tus economistas y tus demócratas y enseñen á las gentes la vida del siglo y digan á los usureros que encierran el oro en el fondo de sus cofres, cuando hay miseria por falta de trabajo, que es cobardía y es delito de lesa humanidad vivir para sí mismos... [Fernández del Busto 1900, 277].

Por último, en cuarto lugar, no se puede olvidar ese sentido de dulce melancolía - "morriña"- que impregna las palabras y la mirada de todos estos intelectuales, tal como pone de manifiesto Ángel Anido, como expresión de la ausencia y la distancia:

Allí quedaba la patria; aquel pedazo de tierra que tantos recuerdos evoca y que tantas ansias ocasiona al vernos alejados de ella y más cuando se hizo acreedora al cariño y á la veneración de sus hijos.

Y al hablar de la patria, salta á la mente, como primer pensamiento, el recuerdo de la región. Por más que pretendamos ocultarlo ó disimularlo ésta es la realidad. Reconocemos la conveniencia de declararnos hijos de una patria grande, especialmente cuando nos hallamos entre extraños, pero el corazón nos vende; el primer impulso es la patria pequeña [Anido 1898, 53].

Este ideario se materializó en una publicación que bajo la apariencia de un formato anárquico, tanto en la organización de las secciones y los artículos como en la ubicación de las imágenes, consiguió cohesionar a toda la comunidad gallega en Argentina, tal como demuestra el creciente número de propaganda y publicidad que incluía al principio y al final de cada número. Según Barreiro Fernández son varios los motivos de ese éxito que, en nuestro caso, reduciremos a dos:

1.- Mantener un ideario político e ideológico sin llegar a la confrontación gracias a la renuncia al expresar el regionalismo como una formulación política y optar por solución práctica y útil en la que se buscaba la descentralización, al tiempo que se apostaba por Galicia en su cultura, su tradición, en definitiva, su identidad.

2.- La pluralidad ideológica que se podía leer en sus páginas como reflejo de las diferentes formas de sentir Galicia, también se pone de manifiesto en la forma en la que se integran dibujos, grabados y fotografías en sus páginas. De nuevo de forma anárquica, sin un aparente sentido programático pero, a su vez, con una claridad conceptual y práctica semejante a su línea editorial [Barreiro Fernández 2008, 31].

En el número dos del *Almanaque* se puede leer la correspondencia cruzada entre Gonzalo Segovia y Castro López, para entender perfectamente ese carácter dúctil y pragmático del anuario:

Vea V. cómo nos entendemos; amemos la región con toda nuestra alma, procuremos su engrandecimiento, no la hagamos perder un átomo de su esplendor, dediquémosle nuestra constancia y coloquémosla sobre pedestal muy alto; pero todo lo que elevar pueda á la región, sea para majestad de la patria. Venga la patria pequeña, como usted dice, á robustecer la patria grande (Buenos Aires 8 de diciembre de 1897) [Segovia 1899, 143].

"Es verdad que V. se llama unitario; pero esto no importa. El regionalismo, lo afirman sus apóstoles, no tiende á la desmembración de la Patria; [...] El regionalismo da á las naciones el vigor, la robustez, la vida de que carecen las que están corroídas por la aniquiladora centralización que de Francia han llevado á España, deslumbrados por la *novedad*, españoles olvidados de las saludables tradiciones y de la inapreciable historia de su patria. El regionalismo, como V. me enseña, es lo que otro de mis ilustres amigos ha definido: *la variedad en la unidad, y en el todo la armonía*". (9 de diciembre de 1897) [Castro López 1899, 145].

En el almanaque para el año 1904, el número 7, se puede ver un óleo del pintor Vicente Díaz González ilustrativo de este planteamiento donde "patria grande" y "patria chica" se comienzan a identificar dentro de un todo armónico. En la imagen, titulada *América, España, Galicia*, González Díaz planea un cuadro alegórico con la representación de tres

matronas que, identificadas a través de diferentes atributos perfectamente reconocibles, se asocian con cada el continente, el país y la región. Si América mantiene todavía connotaciones propias de la iconografía de C. Ripa, en el caso de España, sólo sus sandalias, la espada que luce a la cintura y la corona de laurel, junto con la túnica talar de corte clasicista nos permiten reconocerla como tal. Su posición central y los brazos tendidos hacia las cinturas de sus dos acompañantes se traducen en ese nexo de unión que existía entre Galicia y América. Evidentemente hay un reconocimiento de la españolidad como matriz de la civilización sudamericana que, por estas fechas, estaba perfectamente asumido. Ahora bien, lo más interesante para nosotros es la alegoría de Galicia que, además por el traje tradicional gallego se le reconoce por una rueda dentada, símbolo que sólo puede interpretarse en clave de progreso y empeño industrial.



Fig. 1. Vicente González Díaz. América, España, Galicia. (*Almanaque Gallego para el año 1905. Año VII.* (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 841*).

3. Paisaje, progreso e historia

Con todas las premisas expuestas se puede plantear un uso tipológico de la imagen fotográfica durante las tres décadas en las que se publicó el *Almanaque Gallego*. Dado que no existe una pauta editorial ni criterios de diseño asociados a los contenidos recogidos por escrito, sólo resta atender al género y contenido de la imagen para intentar explicar y justificar la lógica de su utilización. Únicamente en casos puntuales se puede rastrear una relación clara entre el texto y la imagen. Por ese motivo creemos que éstas se deben interpretar desde los siguientes parámetros. En primer lugar, como mero paisaje ilustrativo de la Galicia que cualquier emigrante podría recordar.

Esta sencilla clasificación, en apariencia obvia y evidente, encierra una mayor complejidad cuando detallamos y sistematizamos las imágenes que nos ofrece el *Almanaque Gallego*.

En el primer caso la utilización de la palabra "paisaje" nos traiciona. Si entendemos éste en términos de género artístico podríamos descubrir multitud de ejemplos en las páginas del anuario pero no son estos los casos que ahora nos interesan. Por otra parte sería fácil caer en otra visión simplificadora al entender paisaje en términos básicos de geografía física: ríos, valles, montes, etc. En el momento en que la pregunta la formulamos desde la perspectiva de una comunidad emigrante, contagiada por la "saudade" o "morriña" cambia radicalmente el valor de la imagen fotográfica [Landeira 1970, 55]. Ese paisaje gallego al que nos referimos es un paisaje femenino, tal como lo describió Unamuno, poco dado a lo sentimental [Landeira 1970, 16]; se trata de un paisaje con una poderosa carga poética que se asienta en la lírica del siglo XIX, siendo su mejor ejemplo Rosalía de Castro, y un referente obligado Eduardo Pondal y su obra *O queixume dos pinos* de 1886. Ambos aspectos nutren el imaginario del paisaje gallego que, tal como señala Otero Pedrayo, se caracteriza por ser un paisaje "prolijamente humanizado" [Otero Pedrayo 1954, 134-138]. En él la orografía es tan relevante como la historia y la vegetación es consustancial al poblamiento. Esto explica que una de las cuestiones básica para comprender la estructura del poblamiento gallego, tanto en lo rural como en lo incipientemente urbano, sea reconocer que sus elementos fundamentales son la aldea como célula inicial de poblamiento -lugares, casales, barrios-, la parroquia, la villa y, por supuesto, la tendencia a la dispersión y nuclearización. Desde esta perspectiva hablar de fotografías de paisaje es hablar de formas de habitación, de la transformación del medio, de la integración de la naturaleza y el individuo [Sánchez Pardo 2008, 119-132].



Fig. 2: Vista general de Viana del Bollo, Orense. 1906 (*Almanaque Gallego para el año 1907. Año IX.* (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1435).

Fig. 3: Ciudad de Tuy. (*Almanaque Gallego para el año 1898. Año I.* (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 117).

Por ese motivo un gran número de imágenes son vistas de ciudades, villas y aldeas, en las que el núcleo urbano se integra dentro del paisaje, ya sea de montaña, una ría, la orilla de un río o un valle.

Estas imágenes tienen el poder evocador del recuerdo, son activadores de la memoria de los lectores del anuario que, en primera instancia, pueden contemplar su "patria grande" - en este caso Galicia- y su "patria chica", aquellos lugares de donde procedía.

JUAN MANUEL MONTERROSO-MONTERO

Estas fotografías, a modo de vistas, nos permiten reconocer la organización urbana de cada una de esas aldeas, villas y pueblos, pero también nos dan una valiosa información sobre su adaptación al medio.

El mejor modo de explicar el valor de estas imágenes lo descubrimos en las palabras escritas por Giz Gómez en el volumen I de 1898:

Me reprochas que vena á estos lugares y que abandone á los amigos; pero es porque aquí, mirando esas aguas, á las que no veo fin, me parece más llevadera la vida; creo que aún soy niño, que juego en aquellas campiñas llenas de flores, que recorro aquellos valles llenos de misterioso encanto; me parece respirar el salutífero aroma de los pinos, percibir el murmullo del arroyuelo, el gorgojo de los pájaros, el bramido de las olas, el canto del campesino que regresa á su hogar con la conciencia tranquila, aunque fatigado el cuerpo [Giz Gómez 1900, 289].



Fig. 4: Malpica. La Coruña. (Almanaque Gallego para el año 1901. Año IV. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1620).

Fig. 5: Castaño secular de Bembibre. Viana del Bollo. Orense. (Almanaque Gallego para el año 1910. Año XII. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 2035).

Fig. 6: Ciudad de Tuy. (Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 117).

La segunda categoría de imágenes son aquellas en que se ponen en evidencia los cambios y transformaciones que tuvieron lugar en Galicia tras la partida de muchos de los residentes en América a finales del siglo XIX. El progreso se convierte en una bandera necesaria para el regionalismo que, si bien hundía sus raíces en las señas de identidad históricas, en la tradición y en las costumbres, también entendía que los cambios políticos sólo se podrían producir si iban asociados a profundos cambios económicos, sociales y culturales. La reforma y transformación de Galicia se concebía como un proceso complejo y múltiple, cuyo recorrido debía discurrir a través de la senda del perfeccionamiento continuo. Desde la perspectiva de las comunidades gallegas argentinas, en especial de las élites intelectuales el regionalismo liberal estaba vinculado con la idea de impulsar Galicia lejos de su "postración histórica" a través del progreso y, en especial, gracias al esfuerzo de las colectividades de emigrantes. El camino para poder llevar a cabo este ideario reformista pasaba por una formación moral, material y cultural del ciudadano gallego emigrado, apoyada en la idea de la superación de las diferencias de clases que lo

había forzado a la emigración, dirigida contra el caciquismo y el funcionamiento de las instituciones públicas españolas [Núñez Seixa 2014, 414].

Desde este punto de vista es fácil comprender que abundan las imágenes que podrían ser síntoma de ese progreso y perfeccionamiento continuo. Por una parte estarían aquellas asociadas con el icono del progreso: el tren. Son numerosas las fotografías de puentes metálicos y viaductos que ilustrarían el imparable avance del progreso. En menor número se pueden ver imágenes de actividades fabriles, siendo mayoritariamente las asociadas con la actividad pesquera. Ahora bien, esas "imágenes síntoma" no se comprenderían sin tener presente que esa mejora se consigue a través de la educación, de ahí que algunas fotos hagan referencia a centros de enseñanza y exposiciones locales y provinciales donde arte e industria convivían, o simplemente a espacios urbanos de convivencia como plazas, cantones, paseos o alamedas. El progreso también se asociaba con la transformación urbana y social de la villas y ciudades gallegas [Monterroso Montero 1996, 103-134].

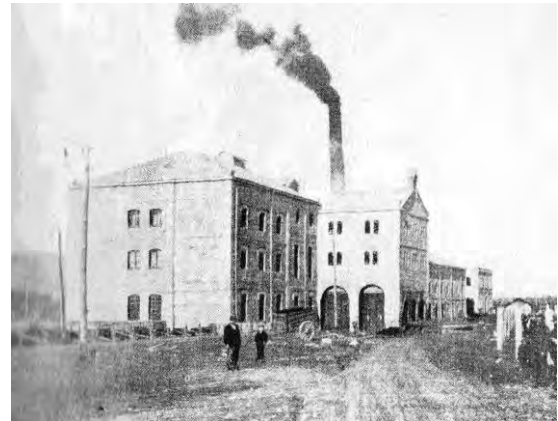
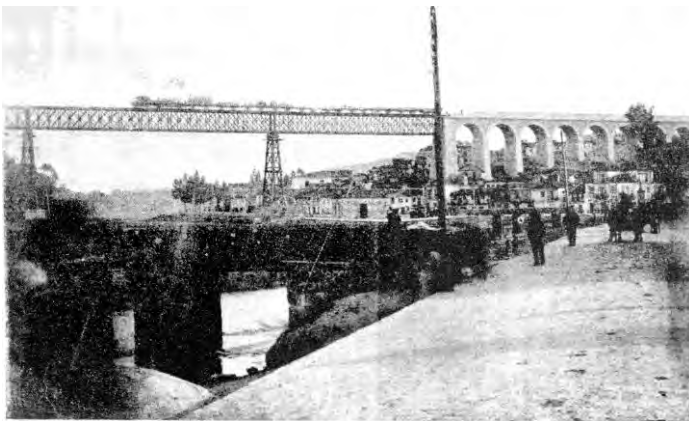


Fig. 7. Viaducto de Redondela á Pontevedra. (Almanaque Gallego para el año 1900. Año III. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 303).

Fig. 8: Fábrica Azucarera. Padrón. (Almanaque Gallego para el año 1905. Año VIII. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008: 1121).

Por último, el tercer apartado atiende a aquellas imágenes que recogen en sus monumentos parte de su historia y, con ella, aquellos elementos que, desde un punto de vista patrimonial, se podrían reconocer como singulares de cada una de las provincias gallegas.

Es este el capítulo más amplio y, con toda seguridad el que menos explicación precisa. El pensamiento regionalista compuso un conjunto de encendidas referencias a la historia, la tradición y la cultura, como elementos singulares y diferenciadores de Galicia. En este sentido las artes desempeñaban un papel fundamental al concebirse como una constante eterna, expresión de la libertad, independencia e individualidad de un pueblo; también se interpretaban como evidencia de que el distanciamiento de Galicia, decadente y atrasada, frente a otros pueblos culturalmente más avanzados era un proceso que se podía invertir. En este caso la selección de hitos monumentales es muy variada y, si bien es cierto que aquellas glorias más significativas y reconocibles, vinculadas con los grandes estilos históricos dominantes -románico y barroco- son las más numerosas, la selección gráfica

sorprende por la variedad de elementos seleccionados. Esta se debe explicar por el creciente interés que el arte adquiere en el siglo XIX como testimonio histórico.

Conclusión

Como se ha podido comprobar, en el caso de el *Almanaque Gallego*, lo mismo que en otros muchos semanarios y periódicos vinculados con la emigración gallega, la fotografía desempeñó un papel fundamental. Incluso en casos como el presente, donde podría pensarse en un carácter anecdótico, complementario y servil del texto, se puede constatar que se asume a la perfección el ideario regionalista de sus editores. Al igual que el texto, la imagen se convertía en soporte de unas ideas que siempre tenían presente a Galicia; que, apoyándose en su valor rememorativo y emotivo, permitían a las élites intelectuales emigradas transmitir a sus compatriotas el orgullo de ser gallegos.

Bibliografía

- ANIDO, A. (1898). "La Despedida", en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- AZNAR, Y., WECHSLER, D. (2005). *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Barcelona, Paidós.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R. (2008). "Manuel Castro López, un intelectual e un emigrante da utopía", en *Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008.*
- BASA, L. (1902). "Divagando", *Almanaque Gallego para el año 1902. Año V. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- BERMEJO BARRERA, J.C., PIEDRAS MONROY, P.A. (1999). *Genealogía de la Historia. Ensayos de Historia Teórica III*, Madrid, Ediciones Akal.
- BLOCH, M. (1995). *Historia e historiadores*. Madrid, Ediciones Akal.
- BRAUNSTEIN, N.A. (2008). *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI.
- CAO LUACES, J.M^a (1892). "Editorial", en *El Eco de Galicia*. 7 de febrero. (Cit. por BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R. (2008: 21)
- CASTRO LÓPEZ, M. (1899). "Carta abierta", en *Almanaque Gallego para el año 1899. Año II. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- CASTRO LÓPEZ, M. (1901). "Un Sueño", en *Almanaque Gallego para el año 1901. Año IV. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- CASTRO LÓPEZ, M. (1991). "Editorial", en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- COLMEIRO, J.F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GIZ GÓMEZ, A. (1898). "Tristezas y anhelos", en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- GIZ GÓMEZ, A. (1900). "Recordando á Galicia", en *Almanaque Gallego para el año 1900. Año III. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*
- LANDEIRA, R. (1970). *La Saudade en el renacimiento de la literatura gallega*, Vigo, Editorial Galaxia.
- MONTERROSO MONTERO, J.M. (2002). "De Galicia a Cuba. La percepción del arte y arquitectura a través de la prensa cubana (1875-1910)", en *Boletín Académico. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña*, 26.
- NÚÑEZ SEIXAS, X.M. (2014). *Las patrias ausentes: Estudios sobre historia y memoria de las migraciones ibéricas (1830-1960)*, Oviedo, Geneuve Ediciones.
- OTERO PEDRAYO, R. (1954). *Guía de Galicia*, Vigo, Galaxia.
- PALACIO, C. de (2006). *La prensa como fuente para la historia*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

RODRÍGUEZ DEL BUSTO, Fr. (1900). "Á mi madre Galicia", en *Almanaque Gallego para el año 1900. Año III. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*

SÁNCHEZ PARDO, J.C. (2008). *Territorio y poblamiento en Galicia entre la antigüedad y la plena Edad Media*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

SEGOVIA, G. (1899). "Carta abierta", en *Almanaque Gallego para el año 1899. Año II. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008).*

VILAR, P. (2004). *Memoria, Historia e Historiadores*. Granada, Universidad de Granada.

Incanto del mare in tempesta e di rocce curiose: reminiscenze del sublime nel paesaggio naturalistico europeo nelle cartoline di inizio Novecento

The fascination of stormy seas and curious rocks: the revival of the “sublime” in European natural landscapes, in postcards of the early 20th century

EWA KAWAMURA

University of Tokyo

Abstract

The emotion of the sublime, which spread between in the 18th and 19th centuries in paintings of wild and terrible nature, survived in the sphere of tourist postcards through the early 1900s. Particularly for the seaside resorts of England France, there are numerous representations of stormy weather: high tides, heavy surf, rough seas and winds. However, we find fewer examples of the genre among German and Italian postcards. Today these themes are unusual, apart from the great tradition of landscape painting of stormy seas. In addition, the early 20th century also featured the curious tendency to prefer landscapes with gigantic rocks of strange shape, sometimes resembling a personage or animal, especially in France, but also in England. Today, many of these sites are unknown as tourist destination, but at the time they were appreciated for the revival of the sublime, and so celebrated in postcards of rocky landscapes.

Parole chiave

Cartoline, sublime, rocce, mare, paesaggio

Postcards, sublime, rocks, sea, landscape

Introduzione

Il sentimento del sublime diffusosi tra Sette e Ottocento, grazie ai tanti intellettuali come Edmund Burke e Immanuel Kant, si rispecchiava nella pittura di nature selvagge e orride e con i paesaggi di Salvator Rosa, molto amati soprattutto dagli inglesi, si unì in seguito anche al concetto del bello pittoresco. Uvedale Price scrisse nel suo “Saggio sul pittoresco, in confronto con il sublime e il bello” (1794): «Tra i pittori, Salvator Rosa è uno dei più notevoli per il suo stile pittoresco (Among painters, Salvator Rosa is one of the most remarkable for his picturesque style)» [Price 1794, 72]. Il gusto del sublime rivive nel mondo delle fotografie in cartoline turistiche di inizio Novecento. Per le località marittime vi sono numerose rappresentazioni di maltempo: alta marea, onde alte, mare mosso e tempesta, in particolare per Inghilterra e Francia. Questi temi oggi sono insoliti, ma all'epoca molto popolari per le reminiscenze romantiche legate al concetto del sublime-pittoresco. Nello stesso tempo vi fu un'altra stravagante preferenza nelle cartoline, che valorizzava anche il paesaggio roccioso con montagne appuntite, precipizi sul mare, grotte ecc. ed a volte megaliti, soprattutto in Francia. Molti di questi luoghi oggi sono delle mete turistiche sconosciute o meno frequentate, ma all'epoca erano apprezzate molto per il revival del sublime e la continuazione dello stile pittoresco. Ora vedremo gli esempi di quattro nazioni (Inghilterra, Francia, Germania ed Italia) e confrontando la scelta dei soggetti delle cartoline d'epoca nelle collezioni private, edite ed inedite, analizzeremo se

ha ancora valore anche agli inizi del Novecento la parola settecentesca di Kant nel suo *“Considerazioni sul sentimento del sublime e del bello”* (1764): *«In tutti popoli dell’Europa, sembrami non esservene alcuno presso cui meglio s’annunzi il sentimento del bello che presso l’Italiano e l’Francese; riguardo poi al sentimento del sublime, noi pensiamo che reclama in un modo più deciso gli Alemanni, gl’Inglesi»* [Kant 1826, 67].

1. Mare mosso

Nella storia dell’arte, la drammatica pittura marina ha una lunga fortuna sin dal Seicento, soprattutto tra gli inglesi. I paesaggi marini col mal tempo creano un bell’effetto di sublime, quando lo scenario è ambientato in mareggiate sulle coste, con alte onde e con qualche nave coinvolta in un naufragio. Tali soggetti si rilevano inizialmente nelle tele di numerosi pittori olandesi e fiamminghi secenteschi come Jan Porcellis, Pieter Mulier il padre e il figlio omonimo, Jacob Adriaensz Bellevois, Ludolf Bachuysen ed ecc., che furono molto amati, ancora tra il Sette e l’Ottocento, dagli inglesi, che ben seguivano questa tendenza artistica. Nella seconda metà del Settecento a Londra, infatti, ebbe successo il piccolo spettacolo teatrale detto *“eidophusikon”*, ideato dal franco-britannico Philippe James de Louthembourg the Younger, pittore di paesaggi, in particolare quello con il maltempo. L’*eidophusikon* è una specie di filmati utilizzati per pitture in movimento con un effetto luce, preferibilmente messo in una scena apocalittica di fenomeni naturali, certamente compresa quella tempestosa di un naufragio nella notte.

William Gilpin esaltò, nel *“Tre Saggi, sul bello pittoresco, sui viaggi pittoreschi e sugli schizzi di paesaggi”* (1792), un altro pittore olandese secentesco di marine molto amato dagli inglesi nel Sette-Ottocento: *«Che begli effetti Vandervelt (sic!) produce dalla navigazione? Nelle mani di un tale maestro si formano belle forme quasi perfette, come qualsiasi nelle moltitudini degli oggetti pittoreschi? (What beautiful effects does Vandervelt produce from shipping? In the hands of such a master it furnishes almost as beautiful forms, as any in the whole circle of picturesque objects?)»* [Gilpin 1792, 27]. Ormai il paesaggio marino del sublime si stava sedimentando nella categoria del bello pittoresco. Il citato *Vandervelt* sarebbe Willem van de Velde il giovane, che dipinse spesso scenari marini tempestosi e che fu apprezzato molto dal grande pittore William Turner, che amava molto dipingere scenari in naufragio sotto l’influsso del suddetto artista, e seguirono anche nell’Ottocento altri pittori inglesi di marine come John Wilson Carmichael ed ecc.

La novella di Guy de Maupassant *“Il Relitto (L’Épave)”* (1886) testimonia la passione degli inglesi, che vedono la bellezza pittoresca nella nave naufragata. Questo racconto tratta di una famiglia inglese, non francese, che si portò sul bordo di un relitto galleggiante vicino Biarritz per poterlo dipingere, rischiando la loro vita, perché il relitto era diventato un interessante soggetto romantico e pittoresco.

Agli inizi del Novecento, si trovano numerosissime cartoline turistiche inglesi, raffiguranti la costa devastata da onde violentemente alte, di giorno e di notte, che riportano didascalie quali *Rough Sea* (mare mosso) (fig. 1), *High Tide* (alta marea), *Tidal Wave* (onde alte), *Storm* (tempesta) (fig. 2), *Stormy Day* (giorno tempestoso), *Stormy Night* (notte tempestosa) ecc., rappresentate nelle città balneari come Aberystwyth, Blackpool, Bognor Regis, Brighton (fig. 1), Clacton on Sea, Douglas, Eastbourne, Hastings, Herne Bay, Morecambe, Margate, Ramsey, Scarborough, St. Leonard’s (fig. 2), Weston-Super-Mare, ecc.



Fig. 1: Cartolina degli inizi del Novecento intitolata "A Rough Sea. Brighton (Brighton con il mare mosso)".

Intanto, nel Settecento in Francia operava Claude-Joseph Vernet, pittore specializzato in paesaggi marini tempestosi, amato molto anche dagli inglesi. Le scene di naufragi comparvero anche in alcuni romanzi francesi con drammatiche descrizioni, come in quello di Étienne-Gabriel Morelly "Naufragio delle isole galleggianti (*Naufrage des îles flottantes*)" (1753) e il best-seller "Paul et Virginie" (1787) di Bernardin de Saint-Pierre, che si conclude con la tragica morte della protagonista naufragata. Non a caso, negli anni '20 dell'Ottocento, Théodore Géricault dipinse diverse versioni di una donna naufragata sulla spiaggia durante una tempesta notturna. Anche altri pittori francesi dell'Ottocento, come Jules Dupré e Louis-Marie Désiré-Lucas, lasciarono tante tele raffiguranti mareggiate e vedute di coste col maltempo. Secondo la voce "La mer" nel "Dictionnaire idées reçues" (1870), dizionario sarcastico scritto da Gustave Flaubert, il mare è spiegato, con un certo umorismo, come condizione ideale del sublime sentimentale: «Immagine di infinito. Dà grandi pensieri» [Flaubert 2002, 64].

Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, gli artisti francesi sono appassionati delle onde alte, focalizzando proprio le onde stesse, piuttosto che il paesaggio marino col maltempo. In particolare, l'esponente del movimento realista Gustave Courbet realizzò numerosissime versioni sul tema delle onde intorno al 1870. Anche l'impressionista Claude Monet dipinse tra gli anni '60 e '90 tante tele con onde e anche tanti paesaggi con precipizio sul mare dell'Étretat in tempesta, la località balneare molto dipinta dai tanti altri pittori impressionisti e nota anche per il paesaggio con enormi caratteristiche rocce presso la spiaggia. La novella di Maupassant "Miss Harriet" (1883) testimonia la presenza del

EWA KAWAMURA

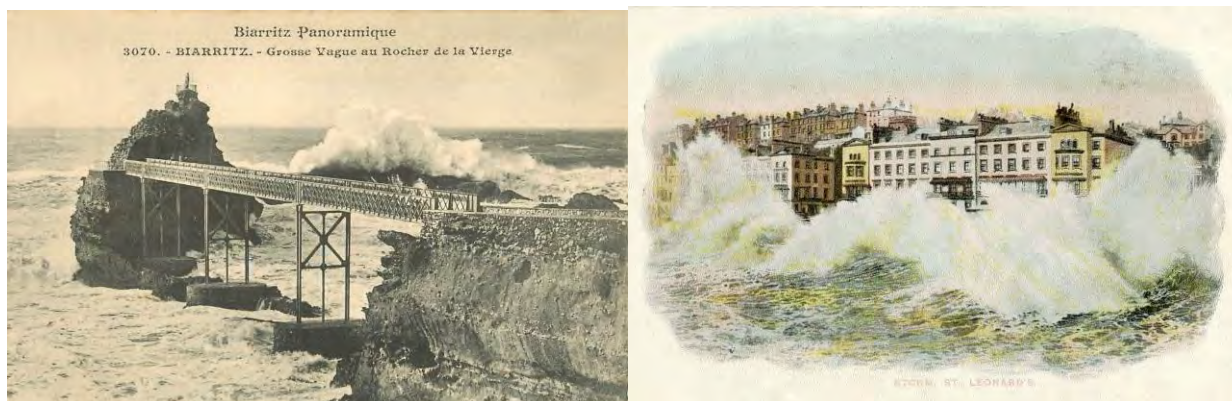


Fig. 2: Cartolina degli inizi del Novecento intitolata "Storm. St. Leonard's (Tempesta a St. Leonard's)".

Fig. 3: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante la Roccia della Vergine di Biarritz con mare mosso.

flusso turistico di questa costa della Normandia, amata sempre anche dai soliti inglesi. Durante l'impressionismo, a volte influenzato dall'arte giapponese, alcuni artisti collezionavano la xilografia giapponese *Ukiyo-e* e tra loro sono conosciutissime le opere dei grandi maestri Hiroshige e Hokusai. Il primo è l'autore della veduta del "Monte Fuji con onde alte" (1859), mentre il capolavoro del secondo è "La Grande Onda di Kanagawa" (nella prima serie di 36 vedute di Monte Fuji del 1826), che è stato tramandato con il disegno della copertina dello spartito del poema sinfonico "La Mer" (1905) di Claude Debussy. In questo filone, forse non a caso, anche il grande scrittore Victor Hugo, che ebbe una passione amatoriale per la pittura fantasiosa, disegnò nel 1867 un'enorme onda tempestosa, dal titolo "Ma destinée (mio destino)".

Quindi, agli inizi del Novecento, le cartoline con mare mosso in località francesi risultano più numerose rispetto alle altre nazioni. Vi sono numerosissimi esempi impressionanti. Raffigurarono i seguenti luoghi: Ault (dove vi fu una violenta tempesta il 16 marzo 1914), Berck, Biarritz (fig. 3), Cannes, Cette, Chatelaillon, Cherbourg, Dieppe (fig. 4), Dinard, Fécamp, Fouras, Granville, Ile de Bréhat, Ile Sainte Marguerite, La Pallice, Le Havre, Le Pouliguen, Le Treport, Les Sables-D'Olonne, Marsiglia, Mentone, Nizza, Paramé-Rochebonne, Portrieu (dove accadde un'altra violenta tempesta il 22 marzo 1906), Quiberon, Saint Lunaire, Saint-Jean-de-Luz, Saint-Malo, Veules-les-Roses e tantissime altre con queste didascalie: *tempête* (tempesta), *gros temps* (maltempo), *mer furieuse* (mare furioso), *une coup de mer* (un colpo del mare), *mer agitée* (mare agitato), *une belle vague* (una bella onda), *effet de vague* (effetto della onda) (fig. 6), *étude de vagues* (studio delle onde), *grosse vague* (grossa onda) (fig. 3) ecc. Queste didascalie, a volte accompagnate dal termine "pittoresco", illustrano una serie come "La Bretagne Pittoresque" ecc. Del resto, come abbiamo detto prima, il soggetto ha una particolare relazione con le onde alte, infatti risulta molto frequentemente l'"*effet de vague*" e addirittura a volte senza indicazione del nome della località.

Tutto questo in sintonia con la passione dei francesi ed inglesi di avvicinarsi quanto più possibile alle onde in tumulto per poter meglio godere del loro spettacolo (fig. 6).

In Germania, invece, i pittori tedeschi del periodo romantico, che dipingevano scenari del mare in tempesta furono Johann Christian Klengel, Franz Ludwig Catel (noto per il dipinto del 1821 raffigurante la scena sullo scoglio tempestoso della novella "René" di

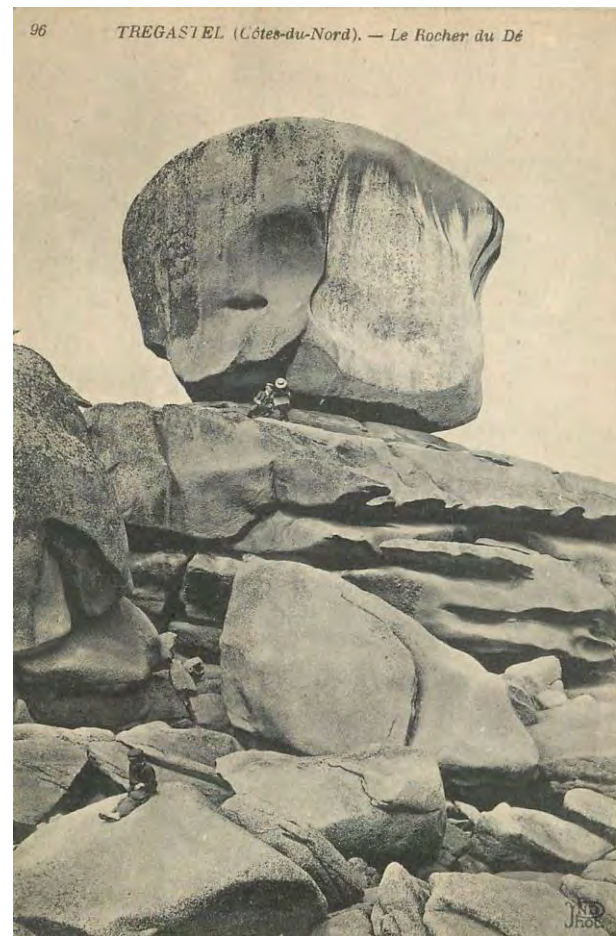


Fig. 4: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante il faro nella notte di tempesta a Dieppe.

Fig. 5: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante l'enorme roccia detta "Rocher du Dé" di Tregastel.

Chateaubriand), Carl Blechen e il grande paesaggista Caspar David Friedrich. Nello stesso tempo la moda della pittura paesaggistica tedesca con il sentimento del sublime e pittoresco si ritrova nei soggetti di boschi e rocce, che sono durati più a lungo anche nel mondo della letteratura.

Nelle cartoline tedesche troviamo il soggetto di una nave, a volte quella militare, nel mare agitato dalla tempesta in località balneari: in queste cartoline, che sono molto di meno rispetto a quelle inglesi e francesi, troviamo soprattutto rappresentazioni di località del Mare del Nord o Baltico come Borkum, Brunnen, Cuxhaven, Duhnen, Halling, Helgoland, Kolberg, Norderney, Pillau, Sylt, Warnemünde ecc., con didascalie di *Sturm* (tempesta), *Schwerer Sturm* (tempesta pesante), *Föhnsturm* (tempesta di favonio), *Seebadeanstalt bei Sturm* (stabilimento balneare durante la tempesta), *Mole bei Sturm* (molo durante la tempesta). La fioritura del periodo delle cartoline del mare mosso tedesco arrivò molto in ritardo: negli anni '20 e '40 del Novecento, mentre quello inglese e francese abbracciò gli anni dal 1900 al 1920.

Nel caso dell'Italia, abbiamo scarsi soggetti di mare mosso, nonostante l'Italia abbia un gran numero di località sulle coste, senza dubbio a causa dalla mancata fioritura del



Fig. 6: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante la riva rocciosa con onde alti di Tregastel-Ploumanach.

romanticismo paesaggistico con il concetto del sublime come descritto da Kant. Si trovano pochissime cartoline italiane raffiguranti il mare mosso agli inizi del Novecento. Abbiamo solo pochi casi di cartoline su Napoli una delle quali intitolata "Tempesta alla Vittoria", quella di Amalfi con didascalia di "Poesia del Mare" ed alcune di Catania. All'epoca del romanticismo, invece, i paesaggi del mare con onde alte tempestose d'Amalfi furono dipinti dagli stranieri ma non dagli artisti italiani.

3. Luoghi rocciosi

I luoghi rocciosi sarebbero un altro importante soggetto per la rappresentazione del paesaggio del sublime-pittoresco per la sua rugosità e varietà. A fine Settecento i diversi teorici inglesi sottolinearono l'importanza della presenza delle rocce. Il citato Gilpin scrisse: «aggiungete alberi, rocce, e declivi; vale a dire, dare rugosità, e si dà anche varietà. Così, si arricchisce le parti di un tutto con rugosità, si ottiene l'idea unita di semplicità e varietà; da cui risulta la scena pittoresca (add trees, rocks, and declivities; that is, give it roughness, and you give it also variety. Thus by enriching the parts of a united whole with roughness, you obtain the combined idea of simplicity, and variety; from whence results the picturesque)» [Gilpin 1792, 28].

Per esempio, nella famosa località termale inglese Royal Tunbridge Wells, all'epoca le rocce pittoresche furono importante attrazione turistica, e comparivano spesso sulle cartoline degli inizi Novecento, oggi invece la sua notorietà è completamente ridotta. Anche le case rupestri che si trovano a Kinver (Staffordshire) sono amate come soggetto



Fig. 7: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante il Dolmen di Crucuno a Plouharnel-Carnac.

Fig. 8: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante lo Stonehenge stampato dal tipografo artistico Tuck.

da cartolina. In Italia, invece, questo soggetto fu ignorato del tutto, nonostante vi fossero case sulle falde dell'Epomeo nell'isola di Ischia ed i sassi di Matera, considerati questi ultimi come una vergogna nazionale fino a fine del Novecento, finché sono stati inseriti nel patrimonio UNESCO.

Il Price aggiunge l'effetto delle onde che battono sulle rocce, uno degli elementi importanti per un bel paesaggio pittoresco: «*torrenti rapidi e sassosi e cascate, poi le onde tratteggiate contro le rocce sono tra le prime immagini, che si presentano alla nostra immaginazione (rapid and stony torrents and cataracts, and the waves dashing against rocks, are among the first images that present themselves to our imagination)*» [Price 1794, 54]. Sulle coste francesi, soprattutto in Bretagna, si trovano spesso enormi rocce. Belle-Île-en-Mer, l'isola della Bretagna piena di grotte e rocce rugose, fu dipinta da Monet in diverse versioni nel 1886. Naturalmente furono stampate numerose cartoline francesi raffiguranti le rocce e scogliere battute violentemente dalle onde alte, come nel caso di Biarritz sopra la famosa Roccia della Vergine (*Rocher de la Vierge*) (fig. 3); Saint-Guénolé-Penmarch (Bretagna) con le rocce dette del Buco d'inferno (*Rochers du Trou de l'Enfer*); Tregastel (Bretagna) (fig. 6) dove vi sono tantissime enormi rocce sulla costa (fig. 5) e dove infine nel 1869 fu messa la statua del Padre eterno sulla sommità delle rocce a significare l'amore per le rocce da parte dei francesi nella *belle époque*.

Nell'interno della regione Bretagna vi sono anche numerosi megaliti antichi: dolmen e menhir, e risultano numerosissime cartoline degli inizi Novecento su questo soggetto, a volte con gli abitanti del posto in posa accanto alle megaliti per sottolinearne la loro enorme dimensione. Nel 1874 fu scoperto il dolmen nel villaggio di La Madeleine presso Guérande. A Plouharnel-Carnac vi è il "Dolmen di Crucuno" classificato nel 1889 come uno dei monumenti storici dal governo francese (fig. 7). All'epoca i megaliti francesi furono valutati e amati come attrazione turistica molto di più rispetto ad oggi. Nella novella di Gérard de Nerval "Sylvie" (1853) così fu descritto il dolmen del suo paese: «*Non esistono le massicce pietre di granito più sublimi di queste (Il y a là-bas des masses de granit non moins sublimes)*» [De Nerval 1854, 156].

Il più famoso dolmen del mondo è lo Stonehenge, che nel 1757 il grande Edmund Burk lo aveva rappresentato come un buon esempio del sublime: «*Stonehenge, neither for disposition nor ornament, has any thing admirable; but those huge rude masses of stone,*

EWA KAWAMURA



Fig. 9: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante le rocce dette “Wishing Chair” di Giant’s Causeway.
Fig. 10: Cartolina degli inizi del Novecento raffigurante la Roccia di Pluto della foresta di Fontainebleau.

set on end, and piled each on other, turn the mind on the immense force necessary for such a work» [Burke 1757, 60]. Nella tradizione italiana del 1804 di Carlo Ercolani fu eliminato l’importantissimo termine *Stonehenge*, forse per il disinteresse da parte degli italiani, e fu sostituito da una “pietra alla rustica”: «*Una facciata di pietra alla rustica, nè per la disposizione, nè per l’ornamento ha in sè niente di meraviglioso; ma quelle smisurate rozze masse di pietra, che sono sin dall’estremità accatastate l’una sovra l’altre, portano lo spirito a pensare all’immensa forza necessaria per una tal’opera*» [Burke 1804, 92].

Il paesaggio di Stonehenge fu dipinto dai grandi pittori: Turner (1827) e John Constable (1835), che entrambi esprimono lo scenario del sublime. Agli inizi del Novecento Stonehenge compare su tante cartoline turistiche, ed è stampato anche a colori offset a base della pittura eseguita dal tipografo artistico Raphael Tuck, con la didascalia di “*Picturesque Wiltshire*”, tuttavia rappresentata col maltempo (fig. 8): tipico effetto del sublime, perché all’epoca il pittoresco comprendeva il sublime, come abbiamo già visto in altri esempi.

Durante l’Ottocento nello Stonehenge furono visti i resti del tempio dei Druidi, che divenne, così, un luogo molto significativo per i celtici: irlandesi e scozzesi, in particolare dopo la scoperta de “*I Canti di Ossian*”, nel 1760, dello scrittore scozzese James Macpherson. Anche altri paesaggi rocciosi britannici furono legati dal sentimento patriottico celtico, come il famoso caso del “Selciato del gigante (*Giant’s Causeway*)” in Irlanda e della “Grotta di Fingal” sull’isola di Staffa (Ebridi Interne) in Scozia. Questa ultima fu scoperta nel 1772 dal naturalista Joseph Banks e chiamata, in onore del padre del bardo Ossian, come l’antico eroe leggendario Finn Mac Cool, e dalla quale diversi artisti presero spunto, per esempio l’Ouverture *Le Ebridi* (1832) di Mendelssohn e il romanzo di Giulio Verne “*Il raggio verde*” (1882). Entrambi i luoghi sono formati da pilastri basaltici, e dipinti dai diversi pittori romantici con l’effetto del sublime. In seguito divennero fra le più amate mete turistiche e soggetti per cartoline degli inizio Novecento (fig. 9).

Per quanto riguarda la passione verso la grotta inglese si ricorda la popolarità ottocentesca della Peak Cavern a Castleton (Derbyshire), dove il poeta-turista Byron lasciò i suoi graffiti sul muro della roccia. A Castleton e suoi dintorni vi sono tante miniere, che furono molto visitate dai turisti e dove si vendevano prodotti di souvenir artigianali fatti con minerali come il fluorite Blue John e il marmo nero di Ashford. Nel periodo romantico, anche in Germania fu molto apprezzato la bellezza delle miniere e minerali e fiorì la

letteratura ambientata nelle miniere con i loro protagonisti incantati dai minerali come “*Heinrich von Ofterdingen*” (1800) di Novalis, “*Der Runenberg*” (1804) di Tieck, “*Le miniere di Falun*” (1819) di Hoffmann ed ecc. Basta citare questa frase del Novalis: «*l'industria mineraria deve essere benedetta da Dio! (der Bergbau muß von Gott gesegnet werden!)*» [Novalis 1827, 95], certamente legata al concetto del sublime-pittoresco.

Per quanto riguarda una grotta patriottica germanica, vi è la “Barbarossahöhle (Grotta di Barbarossa)” a Kyffhäuser (Turinga), dove, secondo la leggenda, Federico Barbarossa, imperatore del Sacro Romano Impero, dormirebbe fino alla unificazione della Germania e che divenne l'attrazione turistica nell'Ottocento, comparando anche su tante cartoline degli inizi Novecento.

Le grotte italiane sono evitate o ignorate dagli artisti italiani. Tra Sette e Ottocento, invece, tante anonime o note grotte sulle coste campane furono dipinte dai pittori stranieri soprattutto inglesi e tedeschi. Non a caso nel 1826 fu scoperta la Grotta Azzurra di Capri da due artisti tedeschi, per comparire in seguito su tante pitture romantiche, poi su cartoline turistiche. Anche la Grotta di San Cristofolo di Amalfi era una dei soggetti preferiti dalla pittura romantica fino alle cartoline, tuttavia scomparsa a seguito di due crolli a cavallo del Novecento, mentre altre varie grotte sul Golfo di Napoli costituirono un'ottima cornice naturale per inquadrare il paesaggio romantico nelle tele di Joseph Wright of Derby, Carl Blechen, Franz Ludwig Catel ecc. Durante l'epoca romantica i valloni rocciosi di Sorrento ed Amalfi furono frequentati assiduamente dai paesaggisti tedeschi e francesi, ma non sono usuali nelle cartoline. In Francia, i luoghi rocciosi e vallate dei dintorni di Ornans (Franca Contea) lungo il fiume Loue, paese natale del grande pittore realista Gustave Courbet, che dipinse tantissime versioni dei paesaggi di questi luoghi, divennero molto spesso soggetto delle cartoline della *belle époque*.

Alcune montagne tedesche sono delle rocce stravaganti come la Svizzera sassone ed alcune parti dello Harz, con la sua più alta montagna Brocken, dove fu ambientato il luogo di baldoria delle streghe che, nel “*Faust*” di Goethe, gettavano le rocce nella Notte di Walpurga. Queste montagne rocciose furono dipinte da numerosi paesaggisti romantici e divennero mete turistiche molto preferite e tipico soggetto per cartoline.

Per la storia dell'arte del paesaggio francese, la notevole fama della foresta di Fontainebleau, dove si è formato la famosa scuola di Barbizon, è dovuta non solo per la sua stessa foresta, ma anche per le tante rocce giganti (fig. 10). Nella foresta, molto amata dai pittori paesaggisti, si trovano numerosissime rocce di forma strana; alcune sono denominate spiritosamente per le somiglianze con qualche animale o con qualcosa, come la roccia di tartaruga, coccodrillo, elefante, testa di cane, tre mausolei ed ecc.

Oltre la Fontainebleau, sulle cartoline francesi della *belle époque* compaiono molto spesso delle rocce, che rassomigliano a qualche forma di animale. A Croix-de-Vie (Vendée) vi fu una curiosa roccia a forma di cammello; all'epoca Saint-Nazaire della Loira Atlantica era famosa per la roccia a forma di Leone, ma oggi la sua forma è quasi perduta; ad Uchon (Borgogna) vi sono rocce denominate l'Artiglio del Diavolo ed ad Huelgoat (Bretagna) vi è la roccia a forma di champignon. Nella Bretagna la passione maniacale verso la roccia arriva al culmine a Rothéneuf presso Saint-Malo, con la realizzazione delle rocce scolpite in forma spiritosa e fantasiosa dal sacerdote Adolphe Fouré negli anni 1894-1907. Tutti questi paesaggi rocciosi sono molto amati come soggetto delle cartoline francesi degli inizi Novecento, ma in seguito ed oggi sono diventate insolite, insieme alla fine della moda del concetto sublime e pittoresco.

EWA KAWAMURA

Per le montagne rocciose italiane abbiamo la celebre e onorata testimonianza nel disegno del giovane Leonardo da Vinci "Il Paesaggio del Valdarno" (1473), che raffigura le Balze del Valdarno e che rimanda alle sue tele di capolavori sullo sfondo paesaggistico roccioso. Tuttavia le Balze del Valdarno non sono mai diventate popolari come meta turistica né soggetto da cartolina. Le altre possibili fonti del paesaggio roccioso, che compaiono sullo sfondo delle tele del rinascimento italiano, erano quelle dei paesi fiamminghi, per esempio la caratteristica appuntita roccia Bayard a Dinant in Belgio, dove nacque il pittore Joachim Patinir, che dipinse, agli inizi del Cinquecento, diversi paesaggi rocciosi, ispirati alle montagne appuntite del suo paese natio. Inoltre, il paesaggio roccioso di Dinant compare con tante versioni sulle cartoline della *belle époque* per la loro bellezza pittoresca, insieme agli altri paesi che hanno paesaggi rocciosi del genere come Le Puy-en-Velay (Alverina) e Gorges du Tarn (Aveyron) in Francia ed anche Tüchersfeld (Baviera) in Germania.

Conclusioni

La considerazione settecentesca del sublime del Kant vale anche nel mondo della rappresentazione delle cartoline della *belle époque*? Forse Kant aveva ancora un seguito per inglesi e italiani ed anche un po' per tedeschi, perché, come abbiamo visto, il loro sentimento del sublime era meno rappresentato agli inizi del Novecento sulle cartoline con mare mosso con onde alte. Al contrario, le cartoline francesi esprimevano molto di più il sublime e pittoresco rispetto alle altre tre nazioni, in entrambi gli scenari del mare e delle rocce. In ogni caso, per certi versi, questo genere di rappresentazioni paesaggistiche ricorre con una certa insistenza nelle cartoline turistiche del primo Novecento e potrebbe rappresentare un ritorno al sublime o alla reminiscenza del sublime-pittoresco.

Bibliografia

- APICELLA, M. (2012). *Immagini e memoria. Costa d'Amalfi 1852-1962*. Amalfi: Costa d'Amalfi Edizioni.
- BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley.
- BURKE, E. (1804). *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del il sublime e il bello*. Tra. it. di Ercolani. C. Macerata: Bartolomeo Capitani.
- DE NERVAL, G. (1854). *Les filles du feu*. Paris: Giraud.
- GILPIN, W. (1792). *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. London: R. Blamire.
- FIorentino, A. (1991; 2007). *Memorie di Sorrento. Metamorfoi di un incantesimo 1858-1948*. Napoli: Electa Napoli.
- FLAUBERT, G. (2002) *Dictionnaire idées reçues*. Paris: Éditions du Boucher.
- HERBERT, R. (1996) *Monet on the Normandy Coast: Tourism and Painting, 1867-1886*. New Haven Yale University Press.
- KANT, I. (1826). *Considerazioni sul sentimento del sublime e del bello*. Tra. it. Di N.M.C. Napoli: Di Palma (versione di E-Book di Giuseppe Landolfi Petrone).
- KANT, I. (1828). *Kritik der Urteilskraft und Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Herausgegeben von ROSENKRANTZ, K. Leipzig: Leopold Voss.
- NOVALIS. (1827). *Heinrich von Ofterdingen*. Herausgegeben von TIECK, L. und SCHLEGEL, F. Wien: Chr. Fr. Schade.
- PRICE, U. (1794). *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and The Beautiful*. London: J. Robson.
- PORTO, V. (1992; 2007). *La costa delle sirene tra Vietri e Ravello, Amalfi e Positano. 1850-1950*. Napoli: Electa Napoli.

Funciones e iconografía urbana: Baiona, de ciudad histórica a destino turístico. Fuentes para la consolidación de una imagen

Functions and urban iconography: Baiona from historic villa to tourist destination – sources for the consolidation of an image

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Abstract

Baiona, a village in the south of the province of Pontevedra, Spain, is recorded in substantial series of photographs dating to the late 19th century and especially the first half of the 20th century. This makes it an exemplary illustration of the transformations experienced by a community in the case of new activities deriving from the role of a seaside resort, involving both politics and personalities of Madrid high society, and constituting an engine of development and leitmotif of the population. Still today, Baiona maintains a primary role as a seaside tourism destination.

The graphic evidence consists primarily of photographs and postcards from the late 19th and early 20th centuries. These materials range from the works of Ruth Matilda Anderson, on behalf of the Hispanic Society of America in the 1920s, to commercial postcards and scenes produced by local photographers (notably the Pacheco Archives). The objective of the study is to examine the use of this material in reflecting both the cultural identity of the city and the and transformation of its image.

Parole chiave

Baiona, tarjetas postales, fotografías, Ruth M. Anderson, turismo

Baiona, postcards, photographs, Ruth M Anderson, tourism

Introducción

Baiona, pequeño enclave costero del sur de la provincia de Pontevedra, posee unas características diferenciadas del resto de los emplazamientos de sus inmediaciones. Así esta villa, de importante pasado histórico, se ha transformado desde finales del siglo XIX en un importante destino turístico [Santiago & Nogueira 1902; Ramos 1925; Fernández Rodríguez 2014], cuyo éxito se basa en las características naturales del lugar y “en las teorías higienistas decimonónicas que redescubren el mundo natural como fuente de placer” [Novo Malvarez 2001, 75].

Es esta condición de importante estación balnearia [Santiago & Nogueira 1902, 278], de lugar escogido por los veraneantes para pasar las largas temporadas estivales, la que genera un elevado número de fuentes gráficas de este emplazamiento, entre las que destacan no solo los mapas o planos, en parte relacionados con su estratégica posición geográfica como enclave militar, sino también las vistas generales, fotografías y tarjetas postales [Imaxes 2003; Baiona 2004; Fernández de la Cigoña 1999; Fernández de la Cigoña 2004] que, aunque tradicionalmente valoradas como de menor importancia, se convierten en fuentes significativas para el análisis de este conjunto y de su riqueza patrimonial.

La diversidad de estas fuentes es la que propicia que se produzca una importante significación de las imágenes conservadas, fotografías entre las que destaca, aunque no de manera exclusiva, debido a la presencia que alcanza tanto en el plano de lo local como en el de lo turístico, la Fortaleza de Monterreal, no solo para los residentes en la población sino para aquellos que acuden a ella por vez primera, ya que estaba considerado como “de lo que más puede interesar al viajero en Bayona” [Mondariz 1912, 111].

Son estos principios básicos lo que convierten a estas fuentes gráficas, tanto las realizadas y conservadas como imágenes fotográficas como a las inmortalizadas y reproducidas en series de tarjetas postales, en una fuente inestimable para el análisis de esta población en los años finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Es su carácter como destino turístico el que lleva a que de esta población se edite un importante número de tarjetas postales, que tienen su punto de partida en las imágenes tomadas por los diferentes fotógrafos. En concreto, para esta villa se conservan veinticinco series cartófilas diferentes [Fernández de la Ciguña 2008: 23-35], y entre todas ocupará un papel destacado la conocida como Serie General de Hauser y Menet [Carrasco 1992, 227-228], por su carácter pionero y por las múltiples repeticiones de las que fue objeto. En esta serie cartófila aparecen, a partir de 1904, diecinueve postales que tienen como protagonista a esta población costera gallega (Figura 1).

Junto con esta serie, y con las derivadas de ella, también dentro del material fotográfico conservado que tiene como temática central a Baiona hay que tener en cuenta la actividad desarrollada por los llamados fotógrafos viajeros que, aunque no tan numeroso como el materializado en otras zonas de la península, también recogen de forma sistemática la riqueza patrimonial y el progreso de las infraestructuras de las tierras gallegas [Cabo Villaverde 1998; Fontanella 1997].

Entre todos estos profesionales que realizaron este tipo de actividad en Galicia, y más en concreto que fotografió instantáneas de nuestra población conviene mencionar la labor de Ruth Matilda Anderson, fotógrafa que trabajó desde la segunda década del siglo XX para la Hispanic Society of America, institución fundada en 1904 por el hispanista Archer Milton Huntington como “biblioteca, museo e institución docente gratuita” [Almarcha & Lenaghan 2012: 314, Lenaghan 2009], actividad que cambia radicalmente su vida y de la que hoy se desprende un legado, difícilmente olvidable.

1. Ruth Matilda Anderson y su actividad en Baiona

La llegada de esta fotógrafa americana acompañada de su padre al puerto de Vigo se produce el 17 de agosto de 1924, acontecimiento que, tal y como se recoge en la prensa de la época, convulsiona la vida social de la pequeña ciudad gallega, al indicar «Hemos tenido el gusto de saludar en esta Redacción a mister Alfred Theodore Anderson, de Nueva York y á su encantadora hija, los que vinieron a Galicia con objeto de admirar sus bellezas» [Estevez 2004: 146].

Esta visita será el primer contacto de la artista con las tierras a las que realizará dos viajes y en las que, siguiendo los postulados marcados por el fundador de la Hispanic Society, centró su actividad en la búsqueda de «la España verdadera (...) en aquellas zonas apartadas (...), en las tierras peladas que antaño estuvieron cubiertas por grandes bosques y ahora están habitadas por una población dispersa y cargada de tradiciones» [Almarcha & Lenaghan 2012, 315], reproduciendo, acorde a los criterios marcados por la institución, temas que hasta entonces, resultaban prácticamente inéditos en Galicia y en



Fig. 1: Postal de Baiona de la serie general de Hauser y Menet (Fernández De La Cigöña Y Fraga 2008).

una buena parte de España. Anderson, partiendo de los postulados establecidos por la institución americana para la que trabajaba, desarrollará una amplia labor documental durante el tiempo que permanecerá en las diferentes poblaciones, con especial atención al análisis de las costumbres locales y no únicamente a los monumentos como era tradicional. Así, para el caso concreto de Baiona, la artista realiza tres estancias en las que visita la antigua ciudad de realengo gallega.

A pesar de estas tres visitas, en la última solo está de paso y realiza un breve encuentro con los conocidos de la población, en el que se le informa de la visita del monarca Alfonso XIII a la villa, quien acude a la población, previa invitación del alcalde, el 27 de septiembre de 1927, acontecimiento que, al igual que otras ilustres visitas alteran la tranquilidad de la población, tal y como se atestigua por la prensa de la época [Notas, 1934] (Figura 2).

Por ello lo relevante de su viaje, para el caso que nos ocupa, son los dos primeros recorridos que la americana realiza por la población. Su primera estancia, que dura solamente un día, se produce en su primer viaje, realizado entre 1924-25, periplo en el que estuvo acompañada por su padre Alfred T. Anderson, también fotógrafo, que actuaba como su asistente. La segunda de sus estancias, ya no la realiza en compañía de su progenitor, sino que viajaba asistida por otra fotógrafa también de la Hispanic Society of America, Frances Spalding, estancia que se produce en el transcurso del segundo de los viajes, el materializado entre los meses de noviembre de 1925 y mayo de 1926 [Lenaghan 2009, 25].

2. El legado de su primera visita

Es durante estas estancias y tras superar innumerables dificultades técnicas, tal y como se recoge en los diarios de su padre, quien comenta como en ocasiones tuvieron que improvisar a la hora de efectuar los revelados «Después me las arreglé para hacer unas perchas o unos colgadores con lo que tenía a mano. Compré tres docenas de pinzas (...),



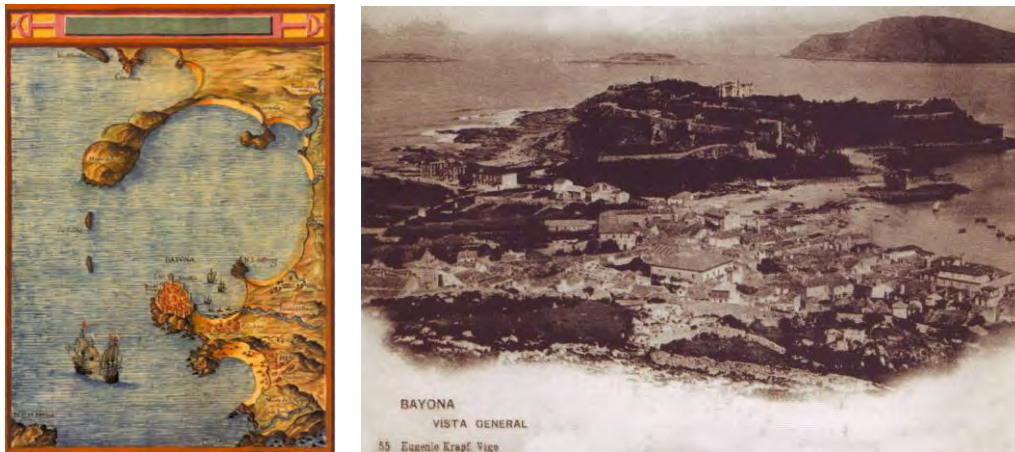
Fig. 2: Fotografías de arco de triunfo construido en Baiona con motivo de la visita del monarca Alfonso XIII y de su mujer la reina Victoria Eugenia (Fernández De La Cigoña Y Fraga 2008).

las recorté un poco (...), doble un trozo de alambre para (...) que pudiesen agarrar una película por cada extremo y así poderlas bajar al revelador» [Lenaghan 2009, 25], cuando Anderson realiza una amplia labor documental en Galicia, actividad que se complementa con un importante soporte gráfico, obtenido bien por su propio trabajo como fotógrafa o bien al adquirir, algunas de las instantáneas con la que documenta su actividad a otros colegas, también fotógrafos en España.

Con la adquisición de este material que no era propio, entre los que destacan las obras de Domo Ferrer, al que le adquirió 517 imágenes, Saez Mon y Novas, de quien compró 245 o del propio Arxiu Max de Barcelona [Lenaghan 2009, 25], generaba un sistema de trabajo que le permitiría centrarse con mayor profundidad y productividad en la actividad del trabajo de campo, ya que esta amplia documentación preparatoria le permitía concentrar sus energías en aquellos aspectos que resultaban de su interés tanto a la artista como a la institución que representaba. Todas las fotografías reunidas por la artista, tanto las propias como las adquiridas a otros colegas, fueron remitidas a la Hispanic Society.

Su labor y actividad como fotógrafa a lo largo de su recorrido por las tierras gallegas es la base que utilizará, acompañadas de sus comentarios personales para su obra *Gallegan provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña*, publicada en la ciudad de Nueva York en 1939. Se trata de una obra donde Anderson efectúa una crónica de su recorrido por Galicia que, en realidad, presenta un valor que va más allá de una mera publicación, para convertirse en un compendio «un resumen de la Historia y la cultura de Galicia».

En esta obra hay un apartado expresamente dedicado a Baiona, ciudad a la que visitan, como se indicó, en tres ocasiones, aunque desde el punto de vista que aquí nos interesan destacan las dos primeras. En la primera de sus estancias, la artista comienza con una descripción de la ciudad: «(...) came presently into a Little town, ranks of Windows panes sparkling back at a small cove, sheltered from the Atlantic by a rocky península which lay like an arm thrust from the cove's Sandy beach. The bright little town was Bayona, and the dark, defensive península, her Monterreal- [Anderson, 1939], descripción que no deja de



Figg. 3-4: J Vista de Baiona y Cangas con las Islas Cies (Pereda & Marias 2002); Vista general de Baiona y de Monte Real, Postal Eugenio Kraff Vigo; Public (Baiona nas ondas do tempo 2004).

evocar las tantas veces difundidas y consolidadas vistas de la ciudad, tanto las realizadas en época moderna, como es la Vista de Baiona, Cangas con las Islas Cies del cartógrafo luso Pedro Teixeira [Pereda & Marias, 20002, 333] (Figura 3), como las que se conservan gracias a las postales antiguas, en las que se manifiesta de forma nítida el paisaje cultural de su emplazamiento, como es la que se refleja en la Vista general de la serie de Eugenio Krapf de Vigo [Fernández de la Cigoña 2008: 25] (Figura 4), que sin duda Anderson debió de conocer.

La siguiente de las alusiones que la artista americana realiza sobre la población guarda relación con las calles, en concreto, como única alusión hace referencia a la que entonces se consideraba la «más principal de Bayona» [Cuestión 1897: 73-75], la calle Elduayen, (Figura 5) completando la información indicando: «We walked along the Street of Elduayen, bordering de wáter front, then turned into the upper part of the town. Through empty white lanes» [Anderson 1939: 35], siendo este aspecto de callejones estrechos y cerrados por paredes blancas de las construcciones terrenas marineras, uno de los motivos ampliamente difundidos en las fotografías de la población a principios del siglo XX (Figura 6), tal y como lo prueban las numerosas ilustraciones que se conservaron [Fernández de la Cigoña 2008, 130 y 133].

Una vez analizadas las calles, la artista alude a uno de los monumentos principales de esta villa, que guarda relación con la fuerte vocación marinera de esta población, que a pesar de la importancia que adquiere como referente turístico, jamás ha perdido: la Colegiata de Santa María, en la que se alude a su valor dentro del conjunto, en comparación con los otros monumentos que explican la razón de ser de la población y su valor estilístico, lo que nos da idea de su valor histórico «standing on a terrace above a park of tall poplar tres and looking out aver red roof to the black pines of Monterreal. After a little while doors opened in the great Romanesque portal» [Anderson 1939, 35-36].

La siguiente de las alusiones que la artista americana realiza sobre la población guarda relación con las calles, en concreto, como única alusión hacer referencia a la que entonces se consideraba la «más principal de Bayona» [Cuestión 1897: 73-75], la calle Elduayen, completando la información indicando: «We walked along the Street of Elduayen, bordering de wáter front, then turned into the upper part of the town. Through

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ



Fig. 5: Tarjeta postal con el Paseo de Elduayen (Fernández De La Cigoña Y Fraga 2008).

Fig. 6: Tarjeta postal de una calle antigua. (Fernández De La Cigoña Y Fraga 2008).

empty white lanes» [Anderson 1939, 35], siendo este aspecto de callejones estrechos y cerrados por paredes blancas de las construcciones terrenas marineras, uno de los motivos ampliamente difundidos en las fotografías de la población a principios del siglo XX, tal y como lo prueban las numerosas ilustraciones que se conservaron [Fernández de la Cigoña 2008, 130 y 133].

Una vez analizadas las calles, la artista alude a uno de los monumentos principales de esta villa, que guarda relación con la fuerte vocación marinera de esta población, que a pesar de la importancia que adquiere como referente turístico, jamás ha perdido: la Colegiata de Santa María, en la que se alude a su valor dentro del conjunto, en comparación con los otros monumentos que explican la razón de ser de la población y su valor estilístico, lo que nos da idea de su valor histórico «standing on a terrace above a park of tall poplar trees and looking out over red roof to the black pines of Monterreal. After a little while doors opened in the great Romanesque portal» [Anderson 1939, 35-36].

Es la importancia de este espacio que había aglutinado a la población que se dedicaba a las tareas relacionadas con el mundo del mar, y que había servido de excusa para que los habitantes no efectuasen el traslado a la nueva Monterreal, tal y como ordenaban los RR.CC para mejorar la seguridad de la población del enclave costero, lo que lleva probablemente a la inclusión de este hito en el texto de la artista americana.

Esta, al igual que sucedía con el ejemplo anterior, no reproduce ninguna imagen de este relevante monumento, aunque sí debió de conocer alguna de sus ilustraciones antes de su visita a la población. Ya que estas fotografías circulaban en formato de tarjetas postales, tal y como lo atestiguan las conservadas en el Archivo de la Deputación de Pontevedra, en la que se aprecia el templo en la plataforma a la que alude la artista, o la recogida en la obra de Fernández de la Cigoña [Fernández de la Cigoña 2008, 291-292] o la fototipia de Hauser y Menet que reproducen Santiago y Nogueira. [Santiago & Nogueira 1902, s/p], aunque se cree que no conocería, por el contrario los grabados antiguos conservados, como es el conservado en el *Libro de grabados del Ayuntamiento de A Coruña*, ya que no hace alusión en su texto al pórtico de entrada que desapareció en la primera mitad del siglo XX y que cobijaba la antigua puerta románica.

Su importancia no solo hace referencia al estilo artístico en el que se construye, sino que también su categoría como templo aparece recogida por personajes de la época como el obispo D. Pedro Beltrán, quien consideraba a este templo como «la más principal iglesia que hay en el dicho nuestro obispado después de la nuestra iglesia catedral», aunque la

artista americana no incluya en su trabajo ninguna de las fotografías de la antigua colegiata si lo hará de la celebración de la festividad de la Virgen de la Anunciada, en el que jugarán un papel fundamental.

Otra de las imágenes que ilustran las páginas que la artista dedica a esta villa establece relación, al igual que el propio templo, con la tradición marinera de la población. Así, en el texto se indica: «A dozen or twenty men, dressed in White shirts, red sashes, and White sandals and led by one in White with a red baldric, stepped into the procession carrying wooden swords. In the deep street below the church, the first paso was drawn aside, and a space cleared in front of Anunciada. There, amid a silence of expert and critical attention, the sword bearers went into a dance. Gracefully they formed lines, single and double, wove in and out, clashed swords and crossed them above their heads to make a bridge under which they could file erect, or held them horizontal and ran bending through the low tunnel». Este baile, (Figura 7) que presenta una importante antigüedad, ya que siguiendo a Herminio Ramos se conoce el dato de que el gremio de mareantes lo realizaba ya en el siglo XVI [Ramos 1925, 10-13], y que originariamente nacía, al igual que sucedió en otras regiones costeras del sur de la provincia de Pontevedra, vinculado a la festividad del Corpus Christie [González 2004].

3. El retorno a lo conocido: su segunda estancia

La segunda de sus visitas a la villa, se produce tan solo un año después de producida la primera, en este caso la realiza acompañada por su compañera de estudios en la Clarence White Scholl, Frances Spalding [Estévez 2004, 155], y a diferencia de lo que había sucedido en la primera de las estancias, en la que no pernocta en la población, en esta si duermen en el hotel más importante de la población, el Hotel La Palma, del que la artista opina: «Este nuevo tipo de edificios empuja en ofensiva contra los más antiguos, de formas más naturales con balcones salientes, a veces apoyados en firmes columnas». En este segundo viaje la artista centra en primer lugar su atención sobre las actividades marineras y el legado de estos hombres a la cultura inmaterial existente en la población. Así, entre otras alusiones, hace referencia tanto a la salida de las redes del agua como a su secado o reparación por las mujeres «Over the grassy neck a dozen men were walking beside a two-wheeled cart which strained four men to pull. We followed to the west beach where two of them began to draw from the cart a dripping coil of net. A great black tail, they laid it down, one hundred, two hundred, four hundred yards long, while others pulled and spread it to a sheer, fibrous skeleton, wide upon the sand. The meshes were small and equal from side to side; many corks bordered one edge, and weights, the other. Don Jose daid it was a seine for catching sardines and anchovies. When it was completely spread, a lengthwise rent was apparent in the middle, and five women came to mend it. We left them siting under wide straw hats, plying wooden needles full of brown thread» [Anderson 1939, 43].

Estas explicaciones se acompañan de ilustraciones realizadas por la propia autora en las que se aprecian diferentes trabajos marineros, siendo uno de los más difundidos, el de las mujeres reparando las redes en el Paseo de La Palma, en la zona del istmo, que la artista no incorpora en su trabajo publicado (Figura 8).

Junto con estos aspectos también incluyó descripciones instantáneas de los principales recursos patrimoniales de la población, como es el Castillo de Monterreal, haciendo alusión a aquellos elementos que considera más destacados, como son la Puerta Real

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ



Fig. 7: Danza de las espadas. Baiona (Fernández De La Cigoña Y Fraga, S. 2008).

Fig. 8: Mujeres cosiendo redes. Paseo de la Palma. Fotografía de Ruth Matilda Anderson.

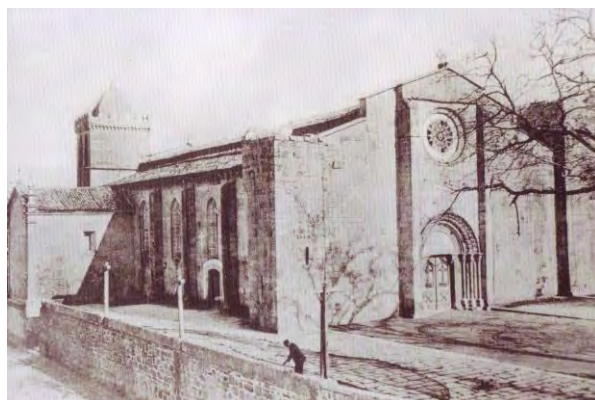


Fig.9: Puerta real de la fortaleza de Monterreal (Fernández De La Cigoña Y Fraga, S. 2008).

Fig. 10: Colegiata de Santa María (Fernández De La Cigoña Y Fraga, S. 2008).

que da acceso a la fortaleza (Figura 10): « Higher on the road we came to a crenelated Wall and pointed archway set with coats of arms; the Wall was frocked with ivy, and clumps of ferns flourished in the chinks» [Anderson 1939: 45], descripción que aunque tampoco ilustra Anderson, que prefiere recurrir a las almenas que recorren en recinto en lugar de a la puerta de acceso al mismo, si evoca la imagen que en tarjetas postales se propagaba de este enclave fortificado [Fernández de la Cigoña 2008, 146].

Igualmente dentro del espacio fortificado también hace alusión, tras narrarnos la historia de la fortificación, desde su creación hasta la época contemporánea, a la vivienda que se encuentra en su interior y que la artista al igual que en otras ocasiones describe, de igual manera que a los principales elementos patrimoniales identitarios que se encuentran en su interior, como son la Torre del Príncipe de la que ya, al contrario de lo que sucede en otros recursos, junto con reseñar su valor, incorpora también su imagen, lo que no es de extrañar, ya que se trata de uno de los elementos patrimoniales que goza de una mayor difusión en grabados, fotografías y tarjetas postales de época, y a través de los que se puede rastrear su evolución en el tiempo desde el estado ruinoso, que presentan las imágenes más antiguas [La ilustración 1879, 12] hasta las reproducidas en las tarjetas postales de la serie Universo [Fernández de la Cigoña 2008, 142].

Del mismo modo, dentro del espacio de la fortificación, continua con una referencia a la Torre del Reloj de la que apunta: «the square Clock Tower, black with ivy against the blue hills behind Bayona» [Anderson 1939, 45] o la de la Tenaza «we came to the castle dungeon, a thick-walled trough running down to the hexagonal chamber at the very edge of wáter» [Anderson 1939, 45].

En este segundo viaje, y una vez terminada la visita a la fortaleza de Monterreal, en el que los acompañantes, especialmente Herminio Ramos, les proporcionan una valiosa información histórica, visitan nuevamente el templo de la Colegiata, centrando su interés ya no en las festividades que se celebran en su interior, como había sucedido en la primera estancia, sino en los valores del propio templo (Figura 10), y en especial, de aquellos signos gremiales que aluden a la participación de los gremios en el templo baiones, así indica «After lunch our infatigable friends took us to the Collegiate Church, a wide nave and two aisles with clustered columns and pointed arches carrying a vaulted ceiling. Of main interest to us were the symbols incised on the soffits of the principal arches. Don Herminio helped us make them out: a carpenter square, dividers, pickaxes, cleavers, scissors, fishhooks, sailboats, shoe soles, a glove, plain circles, eight-rayed circles, circles with patriarchal cross attached, crosses botonees, chalices, running animals, and houses or taverns with one tree» [Anderson 1939, 45-46], importancia que remarca con la ilustración que acompaña la descripción de los elementos presentes en el texto.

Esta segunda estancia en la población se cerraría con una visita a la Casa Consistorial en el que la artista centra su atención, no en la arquitectura del establecimiento, sino en los bienes muebles que en el se custodiaban, como son: «on a cupboard dated 1679, where the town archives were kept, and also on a aldermanic bench of the same periodo, we saw carved Bayona's coat of arms. In the escutcheon on the bench, a sixteenth-century ship was quartered with one of the most engaging oxen of taht or any other century», [Anderson 1939, 35-36] bienes a los que la artista proporciona una importante significación, al acompañar igual que ya sucede en otras ocasiones, la breve descripción de fotografías de los bienes.

Conclusiones

Las estancias y el trabajo realizado por la artista norteamericana en Baiona (Pontevedra, Galicia), constituye un importante testimonio de la población en la primera mitad del siglo XX, no solo por el estado de sus bienes patrimoniales o de la plasmación de sus diversas costumbres y tradiciones.

Su importancia va más allá, y al igual que sucedía en otros casos, la imagen que proyecta su trabajo cuenta con unos antecedentes relacionados con otras ilustraciones de la población que bien se hallaban difundidas por el trabajos de los fotógrafos locales, o bien por medio de su empleo para su reproducción como tarjetas postales.

Su trabajo constituye la base de lo que serán las fotografías que después de la estancia de la artista, y de la publicación de su obra, expliquen las ilustraciones de esta población gallega, así como el interés por aquellas tradiciones y valores inmateriales, que tienden a recrear la imagen de Baiona, como una villa marinera, en la que la importancia de su pasado junto con el protagonismo de los hombres de mar, se convirtieron en principales polos de atracción y conllevaron su transformación en importante destino turístico.

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Bibliografía

- ANDERSON, R. M. (1939). *Gallegan provinces of Spain Pontevedra and La Coruña*. New York: Printed by order of the trustees.
- Baiona nas ondas do tempo*, (2004). Vigo: Instituto de Estudios Miñoranos.
- CABO VILLAVARDE, X.L. (1998). *O Proxecto galego de Ruth Matilda Anderson*. En *Ruth Matilda Anderson: fotografías de Galicia 1924-1926*. A Coruña, Centro Galego da Imaxen.
- CARRASCO MARQUÉS, M. (1992). *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España. Impresas por Hauser y Menet 1892-1905*. Madrid: Casa Postal.
- Detalles de la antigua fortaleza de Bayona* (1879). In *La ilustración gallega y asturiana*, 4 (10/02), 12.
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA Y FRAGA, S. (1999). *O Val Miñor na tarxeta postal. Catalogación de postal e fotografía antiga*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- FERNÁNDEZ DE LA CIGOÑA Y FRAGA, S. (2008). *Crónicas y estampas de Baiona la Real*. Vigo: Deputación de Pontevedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B. (2014), *El reflejo del tiempo, el conjunto histórico de Baiona*. Santiago de Compostela: Andavira.
- FONTANELLA, L. (1997). *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. A Coruña, Centro Galego da Imaxen.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I., (2004). *La fiesta del Corpus en Vigo en los siglos XVI y XVII*. In *Glaucofis, Boletín del instituto de estudios vigueses*, nº. 10 (2004). pp. 119-130.
- Imaxes para a memoria*. (2003). Vigo: Instituto de estudios miñoranos.
- La cuestión administrativa en Bayona. Colección de Cartas interesantes publicadas por "La Integridad" de Tuy y recogidas y publicadas de nuevo por un hijo apasionado de la encantadora villa* (1897). Tuy: tipografía regional.
- Detalles de la antigua fortaleza de Bayona* (1879). In *La ilustración gallega y asturiana*. 4 (10/02). p. 12.
- LEBOREIRO AMARO, M.A. (2014), *Baiona y su tiempo*. Pontevedra, Concello de Baiona.
- LENAGHAN, P. (2009). *Elaborando una crónica de Galicia. En Unha mirada de antaño*. In *Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*, 15-43. Litoron: Fundación Caixa Gliacia, The Hispanic Society of America.
- Mondariz-Vigo-Santiago. Guía del Turista* (1912). Madrid: Sucesores de Ribadeneira.
- Notas bayonesas, La Voz del Miñor*, XXIII, 1178. A Ramallosa, 11 de agosto de 1934.
- NOVO MALVAREZ, M. (2001). *O orixe do turismo de sol e praia en Galicia*. In *REM. Revista de Estudos miñoranos*, 1, 75-85.
- PEREDA, F. & MARIAS, F. (2002). *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y las costas de sus reinos de Pedro Teixeira*, Hondarribia, Nerea.
- RAMOS, H. (1925). *Crónicas históricas de la Villa de Baiona*. Madrid: Topografía artística.
- SANTIAGO, J. & NOGUEIRA, U. (1902). *Bayona antigua y moderna*. Madrid: Imprenta del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.

Gli occhi dell'architetto. Il viaggio al Nord tra primo e secondo dopoguerra
Architects' eyes. Travel to North between First and Second post World War periods

SAVERIO STURM

Università degli Studi di Roma Tre

Abstract

Photography represents an important survey instrument for Italian architects in First and Second post World War periods, often replacing the traditional travelogue. Plinio Marconi widely employs original photographs to document the linguistic achievements of Asplund and other emerging Swedish architects on the magazine «Architettura e arti decorative». After the war, the study tour promoted by the Academy of Saint Luke in August 1958 is emblematic, leading young architects as Gianfranco Caniggia, Paolo Marconi, Adelaide Regazzoni to visit Sweden and Denmark. The expressive photographs, recovered in public and private archives, and sometimes employed in the best-known manuals of architecture of the '50s and '60s, return the interests of the emerging Italian architecture to the technological and social innovations impressed by the so-called 'Nordic neo-empiricism' in the residential planning of Scandinavian cities such as Copenhagen, Stockholm, Göteborg, Uppsala.

Parole chiave

Tipologie residenziali, architettura scandinava, viaggio al Nord, Gianfranco Caniggia, Paolo Marconi
 Residential typologies, Scandinavian architecture, Travel to North, Gianfranco Caniggia, Paolo Marconi

Introduzione

Un capitolo significativo dell'interesse degli architetti e critici italiani verso il mondo scandinavo si svolge nel secondo dopoguerra, intorno alla metà degli anni '50, quando, come ha notato Paolo Portoghesi, «la cultura italiana sentiva una grande necessità di tornare in Europa» [Valeriani 1983, 59]. La ricostruzione del paese dalle macerie della guerra, le esigenze di riorganizzare il suo sistema infrastrutturale, industriale e residenziale, spinge la cultura italiana degli anni '50 a guardare a riferimenti europei considerati esemplari, quali venivano percepite alcune recenti esperienze nordiche di *housing* e pianificazione, in continuità con l'interesse manifestato dalla storiografia italiana già negli anni '30 e '40, e di nuovo nell'immediato dopoguerra.

1. L'attenzione della storiografia

Nel 1948 Bruno Zevi pubblica un'importante, precoce biografia di Gunnar Asplund, e, nel 1950, nel suo celebre manuale di *Storia dell'architettura moderna*, torna a rimarcare quella che definisce la „svolta“ linguistica operata da Asplund, significativamente inserita in un denso capitolo sul Movimento organico in Europa. Un svolta di „umanizzazione psicologica“ del classicismo e del Movimento moderno, espressa in «case come riparo [...] in pacato colloquio con l'intorno», in una produzione originale e affascinante, capace di

SAVERIO STURM

emanare nel contesto omologante dello Stile internazionale «uno charme, un'eleganza, una varietà e una ricchezza semantica», che nel cimitero sud di Stoccolma avrebbe raggiunto una «elegiaca dignità» [Zevi 1975, 236-237]. Anche nella „svolta organica“ di Sven Markelius Zevi identifica un contributo umanizzatore del Movimento moderno, «all'insegna della *liveableness*, della qualità personalizzata, intima ed effervescente del quotidiano», che costituisce la cifra artistica anche della sua attività di pianificazione, esemplificata nel piano di Stoccolma del 1952, redatto assieme ai giovani collaboratori Sven Backström e Leif Reinius, che definiva uno sviluppo lineare della città posta tra i due poli satelliti di Farsta e Vällingby (fig. 1). Zevi stigmatizza il «brillante e animato arredo degli spazi liberi, [...] delle pavimentazioni, della segnaletica e dei colori», fenomeni di umanizzazione degli spazi pubblici, di quello spazio di prossimità che restituisce anche agli insediamenti nuovi una dimensione familiare tipica dei centri storici [Zevi 1975, 241]. Una dimensione locale che la generazione degli architetti italiani del dopoguerra temeva di aver perduto con il grande esodo dai centri storici verso gli agglomerati urbani, e che cerca di recuperare nell'attività di pianificazione della ricostruzione.

Anche nella fondamentale *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo compaiono due brevi capitoli sui Paesi scandinavi negli anni Trenta e nel dopoguerra,



Fig. 1: S. Backström, L. Reinius, Centro civico di Vällingby, Stoccolma (1952-54). Foto di Gianfranco Caniggia, 1958 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia, b. 43).

dove traspare l'eco dell'ammirazione, già espressa da Edoardo Persico su *Casabella* nel 1935, per il livellamento „democratico” della società svedese, caratterizzata dall'avvicinamento delle classi operarie e borghesi sia nel tenore di vita quanto nelle aspirazioni [Persico 1935, 271; Benevolo 1960, 763-764]. Un fenomeno all'origine di un processo di standardizzazione di alta qualità del design industriale e delle abitazioni, che connotava con originalità l'affermazione del razionalismo in Svezia, grazie all'opera di Sven Markelius (1889-1972) e di Erik Gunnar Asplund (1885-1940), proprio quando la Germania e gli stati di avanzata industrializzazione europei precipitavano nel vortice reazionario della guerra [Benevolo 1960, 765-766]. Anche Benevolo è attratto dall'originale traiettoria romantica di Asplund, che dal «castigato neo-classicismo» degli inizi lo conduce alla raffinata ricerca stilizzante di volumi e dettagli nelle opere più mature, «rispettose della continuità con la tradizione», come la Biblioteca comunale di Stoccolma (1927), l'ampliamento del Municipio di Göteborg (1934-37), i padiglioni dell'Esposizione di Stoccolma (1930), che avrebbero influenzato anche il Movimento moderno in Danimarca. Il tratto che emerge in maniera più evidente nelle pagine sul dopoguerra è ancora l'ammirazione per la particolare condizione degli architetti svedesi, che hanno la possibilità di lavorare in condizioni ideali, senza gli ostacoli burocratici, politici ed economici che connotano la ricostruzione post-bellica europea; una condizione ideale di libertà operativa, dove «l'architetto può tornare serenamente a fare il suo mestiere, quasi come in antico» [Benevolo 1960, 887].

L'attenzione di Benevolo verso Asplund è stimolata dall'interesse per la sua via „tradizionalista” già manifestatasi nella storiografia italiana degli anni '30 e '40, in particolare da Plinio Marconi, il quale ricercava una via „regionalista”, alternativa al

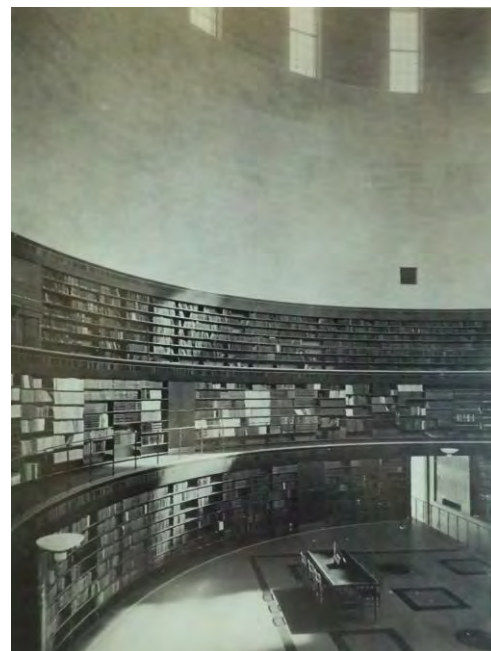


Fig. 2: E.G. Asplund, Padiglioni per l'Esposizione di Stoccolma (1930). Foto di C.G. Rosenberg (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Plino Marconi, b. 18).

Fig. 3: Fig. 3: E.G. Asplund, Biblioteca comunale di Stoccolma, sala di lettura (1920-28). Foto di E.G. Asplund, 1942 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Plino Marconi, b. 18).

SAVERIO STURM

razionalismo delle avanguardie nazionali e internazionali, che provò ad applicare nel quartiere modello della Garbatella (con Piacentini, 1920-30) e in una intensa attività progettuale e pubblicistica [Marconi 1996, 15-20; Stabile 2012, 107-187; Marconi 2012, 20-21]. Come redattore di *Architettura* – rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti – Marconi raccoglie testimonianze di esperienze contemporanee, tra cui si distinguono per rilevanza numerose fotografie di opere recenti di Asplund, spesso inviate dallo stesso architetto, in gran parte utilizzate nel 1942 in un saggio monografico sullo svedese a firma di Francesco Fariello [Fariello 1942], tra le quali: la Casetta di villeggiatura a Stennäs (1937), il Laboratorio batteriologico di Stoccolma (1935-37), il crematorio del Cimitero Sud, gli impianti per l'Esposizione del 1930, il cinema Skandia (1922-23); le sale di lettura della Biblioteca Comunale ed altre (figg. 2-3).

2. Il 'viaggio di istruzione' in Danimarca e Svezia del 1958

Plinio Marconi svolge un ruolo importante anche nella formazione delle nuove generazioni di architetti del secondo dopoguerra, impegnati nei cantieri residenziali pubblici e nei piani INA casa. A lui si deve tra l'altro l'organizzazione concettuale di un significativo viaggio di studio in Danimarca e Svezia nel 1958, promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione e dall'Accademia Nazionale di San Luca, sotto la presidenza di Vincenzo Fasolo, le cui finalità programmatiche e interpretative riflettono e sintetizzano gli echi dei precedenti storiografici del primo e secondo dopoguerra. Il mondo scandinavo, e in particolare la società e l'architettura della democratica Svezia, affascinano l'immaginario della giovane generazione di architetti, così come scriveva Benevolo proprio in quegli anni: un fascino non tanto verso i singoli, ma verso una situazione contestuale libera da condizionamenti e ostacoli. Quel viaggio di studio, organizzato proprio nell'anno di passaggio tra il primo e il secondo settennio del piano INA casa, restò come un evento epocale nella memoria di un'intera generazione di architetti, soprattutto romani, quali Gianfranco Caniggia, Paolo Marconi, Carlo Severati, Paolo Portoghesi.

Il „viaggio di istruzione“ viene orientato da una griglia di interessi stabilita da Plinio Marconi, che individua alcune priorità – i sistemi costruttivi, la pianificazione urbanistica, la prefabbricazione «l'esame dei sistemi costruttivi attuati colà, e delle realizzazioni urbanistiche ed edilizie, con particolare riguardo ai criteri di prefabbricazione» –, e definisce un preciso schema analitico che guida le osservazioni dei partecipanti. Essi sono sollecitati a un'attenta lettura dei *contesti* – parola chiave nel pensiero regionalista di Marconi – di quei fenomeni quali il «substrato storico, politico sociale e umano» che avevano prodotto lo sviluppo urbano ed edilizio nei due Paesi, dei metodi e degli strumenti giuridici, dei valori ambientali e figurativi, ad integrare l'analisi specifica delle pianificazioni urbane e, in particolare, dei recenti piani di Copenaghen e di Stoccolma.

Oltre a Plinio Marconi, la delegazione è composta da un gruppo di neolaureati, tra cui Gianfranco Caniggia – il quale se ne aggiudica la partecipazione già prima della laurea –, Adelaide Regazzoni, Paolo Marconi e altri 13 giovani architetti italiani, i cui nomi compaiono nei gruppi di studio cui sono affidati i diversi argomenti da analizzare: Zaccheo, Balata, Cro, Romano, Greco, Lantini, Moriggia, Brusasco, Gambino, Frisa, Blasi, Ulisse, Pagliara, Traichler.

3. Gli occhi dell'architetto

Il viaggio si sviluppa tra il 5 e il 20 agosto 1958, in un clima insolitamente freddo, che rende ancora più suggestiva l'osservazione di un mondo nordico spesso mitizzato, conosciuto attraverso i contributi della storiografia e delle riviste specializzate, ma che ora appare in tutta la sua freschezza e modernità agli occhi dei giovani italiani [Davidson 2005, 5-6, 161-174]. Gli interessi che orientano lo sguardo dei viaggiatori sono emblematicamente documentati dalle fotografie di Gianfranco Caniggia e di Paolo Marconi, oltre che dalla *Relazione* conclusiva di Caniggia, destinata alla pubblicazione negli Atti dell'Accademia di San Luca, che gli avrebbe guadagnato l'anno successivo l'assegnazione del Premio accademico per viaggi di istruzione. Un testo che propone una intensa panoramica sulla storia e la cultura del mondo scandinavo, con larga attenzione ai fenomeni storico-religiosi e letterari dei due Paesi, con solo un epilogo sintetico sulla cultura architettonica post-industriale, relegato sostanzialmente alle ultime due delle venti pagine dattiloscritte, sulla scorta di appunti di bozza. Sebbene non compaia alcuna notizia sull'itinerario di viaggio o sulle impressioni derivate dall'osservazione degli edifici, le immagini scattate da Caniggia e Marconi, le note didascaliche lasciate da quest'ultimo sui raccoglitori dei negativi, oltre ad alcuni ricordi della moglie di Caniggia, Adelaide Regazzoni, consentono di identificare le tappe del viaggio che avrebbe avuto inizio in Danimarca con la visita di Copenaghen, per poi procedere in Svezia, probabilmente da Göteborg, molto attrattiva per i piani di riqualificazione residenziale dei primi anni '50, quindi Stoccolma, con una veloce puntata ad Uppsala. Gli scatti incrociati di Caniggia e Marconi consentono di individuarne i passaggi principali e gli interessi prioritari, fissati nelle ricorrenti riprese di complessi residenziali, centri civici, spazi pubblici, zone pedonali, aree gioco per bambini, oltre a numerosi dettagli tecnologici (fig. 4). Una faticosa testimonianza della vedova Caniggia raccolta nel luglio 2014, la quale compare spesso sullo sfondo delle foto neorealiste del futuro marito, contribuisce a comprendere meglio l'interesse dei nascenti architetti italiani verso un paesaggio urbano e sociale che appariva al tempo sereno e organizzato, collettivo ma non conflittuale, dotato di servizi e garanzie ma non opprimente. Un mondo, una società, ambienti pacificati, sereni, risolti, come afferma Adelaide Regazzoni in una testimonianza raccolta dall'Autore nel luglio 2014: «noi venivamo da una Roma di macerie e stracci, quella del dopoguerra, con le bancarelle per strada, si faceva il pane per strada, [...] siamo rimasti colpiti da quei bambini sereni, educati, gioiosi, [...] dagli spazi di vita collettiva, [...] dalla misura equilibrata dei nuovi quartieri residenziali». Un «paesaggio pacificato», che ancora in Italia si faticava a leggere in una società immiserita e percorsa dalle cicatrici di recenti, drammatiche lacerazioni [Melograni 2015, 9; Messina 2016, 17-24 e *passim*]. E poi, l'incontro con Asplund, mitizzato nelle aule universitarie, nei primi testi manualistici sul Movimento moderno, e, in particolare, l'impatto della Biblioteca di Stoccolma: «un silenzio, una misura, un'emozione». Il gruppo di architetti resta impressionato dalla rivisitazione dell'archetipo, dalla pura volumetria del cilindro emergente dalla piastra, ma anche dalla funzionalità dell'impianto: l'ingresso assiale, la luce, la disposizione dei libri sulle pareti del cilindro. Insomma, il razionalismo funzionalista animato dal ricorso al repertorio formale dell'Antico. La ricostruzione dell'itinerario dell'agosto 1958 rivela un preciso percorso che tocca soprattutto episodi di architettura e impianti urbani d'avanguardia realizzati in anni immediatamente precedenti il viaggio, oltre a tematiche conosciute attraverso riviste italiane e internazionali, segnalando un significativo influsso esercitato sul corpo professionale e accademico italiano dalla recente storiografia anglossassone. Emergono

SAVERIO STURM

evidenti riflessi di un volume di Thomas Paulsson [Paulsson 1958¹], figlio del più celebre storico dell'arte Gregor, completato nell'autunno del 1957 ed edito in Inghilterra proprio all'inizio del 1958, che proponeva tra l'altro una rappresentazione „inclusiva” e democratica del modello sociale nordico, di indubbia suggestione sul pubblico specialistico italiano, come nel capitolo sull'edilizia abitativa, dal titolo emblematico: *Better homes for everybody*. Il testo rappresentava una forma di divulgazione internazionale più agile di importanti precedenti in lingua svedese dell'autore sull'architettura moderna e la città nordica, con particolari riferimenti alla Svezia [Paulsson 1958² e 1958³], richiamando altri recenti contributi significativi della storiografia svedese e anglosassone [*Architecture of Denmark* 1949; Jacobson, Silow 1949; G. Paulsson 1950-53; Kidder Smith 1957].



Fig. 4: Copenhagen? Giochi per bambini. Foto di Gianfranco Caniggia, 1958 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia, b. 43).

Fig. 5: Copenhagen, quartiere residenziale di Bellahøj (1956). Foto di Gianfranco Caniggia, 1958 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia, b. 43).

Con i suoi riferimenti e gli apparati di tavole, anche il volume di Paulsson pare selezionare gli interessi dei giovani viaggiatori italiani, e forse va considerato come una delle possibili suggestioni che avevano orientato la scelta di destinare il viaggio di quell'anno proprio all'area nordica. Vi si ritrovano menzionati diversi luoghi ed edifici poi ripercorsi dal viaggio di studio del 1958: il quartiere di edilizia residenziale intensiva Bellahøj a Copenhagen, con 28 grattacieli rivestiti in ceramica completati nel 1956, ripreso dagli scatti di Caniggia ma anche in vedute generali e di dettaglio di Paolo Marconi (fig. 5); il quartiere satellite di Vällingby a Stoccolma, inaugurato da Markelius nel 1954, con vedute del centro civico e dell'area residenziale mista, dove convivono torri e case basse a schiera; la scuola di Solna (1946); il Crematorio del Cimitero Sud di Stoccolma; le torri di Södra Gulheden a Göteborg e la Concert Hall di Nils Ejnar Eiksson (1931-35); il tower block di Örebro.

Gli scatti del viaggio documentano nel dettaglio le altre stazioni dell'itinerario attraverso le città scandinave, a iniziare da Copenhagen, dove vengono immortalate la Betlehem Church di Peder Vilhlem Jensen-Klint, completata dal figlio Kaare Klint (1935-37), una ripresa della Grundtvig Church di Klint, espressione di ricerca di un linguaggio neomedievale; l'Amalienborg Palace, di fine Settecento, sulla piazza reale ottagonale; dettagli di recenti edifici di Arne Jacobsen, come palazzo Jespersen (1957), il Municipio di

Rodrove (1956), oltre a esemplari di case alte e di modelli di villaggi tradizionali, noti in Italia per la loro pubblicazione su riviste di architettura. A Göteborg si susseguono il mercato con telaio metallico in ghisa e tamponature in laterizio (ora Saluhallen); alcuni edifici del quartiere satellite di Kortedala alla periferia nord-est (1950 ca.), con le torri a pianta triangolare di Sven Brolid e Jan Wallinder (1956) e la All Saints Church in laterizio (1956); il Municipio, ampliato da Asplund nel 1934-37 (fig. 6).



Fig. 6: S. Brolid, J. Wallinder, torre triangolare nel complesso residenziale di Kortedala, Göteborg (1956). Foto di Paolo Marconi, 1958 (Roma, Archivio privato; per gentile concessione di Carolina Marconi).

A Stoccolma, la ricostruzione della sequenza delle immagini – in particolare quelle riprese da Marconi – illustrano un percorso di visita che appare riflettere una sorta di scala di valore e di interesse maturate dai visitatori italiani: la Biblioteca di Asplund; la Facoltà di Architettura del Politecnico; il Municipio di Ragnar Östberg (1909-23); il citato centro civico di Vallingby, già celebrato da Zevi e poi ripreso nel manuale di Benevolo, proprio con le foto di Caniggia; il Cimitero Sud (fig. 7); il cantiere del centro direzionale coordinato da Sven Markelius (con David Helldén, Anders Tengbom, Erik Lallertsedt, Backström & Reinius), con la schiera delle cinque lamelle per uffici da 18 piani, i cosiddetti *trumpet blasts* (squilli di tromba), raro esempio di International Style in Svezia innestato proprio nel cuore della capitale (1952-56) (figg. 8-9); il complesso residenziale di Gröndal, di Backström & Reinius (1944-62), in corso di completamento, dove si alternano differenti tipologie di blocchi terrazzati (1946-52), case a schiera, torri (1946-52), edifici a piante stellari, poi molto imitate in Europa; l'Università di Medicina; i Magazzini Bredenberg di Asplund (1933-35), di stampo razionalista ma umanizzati da eleganti dettagli naturalistici; il complesso residenziale di Sankt Eriksgatan 64 (1931); il Kolingsborg; l'isola di Riddarholmen.

SAVERIO STURM



Fig. 7: Gianfranco Caniggia, in posa davanti al Crematorio del Cimitero Sud di Stoccolma, di E.G. Asplund (1935-40). Foto di Adelaide Regazzoni?, 1958 (Roma, Archivio privato; per gentile concessione di Adelaide Regazzoni).

Fig. 8: Gianfranco Caniggia, sul tetto di un edificio in costruzione nel centro di Stoccolma. Foto di Adelaide Regazzoni?, 1958 (Roma, Archivio privato; per gentile concessione di Adelaide Regazzoni).



Fig. 9: Paolo Marconi, sul tetto di un edificio per in costruzione nel centro di Stoccolma. Foto di Plinio Marconi?, 1958 (Roma, Archivio privato; per gentile concessione di Carolina Marconi).

Fig.10: Uppsala, il teatro all'aperto di Kortedala (1950 ca.). Foto di Gianfranco Caniggia, 1958 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Architetti e ingegneri, Gianfranco Caniggia, b. 43).

Della breve visita a Uppsala restano le evidenze ancora di un nuovo quartiere residenziale dei primi anni '50, con il suggestivo all'aperto di Kallparken, al centro di un parco pubblico, e di un moderno complesso commerciale in centro città, all'angolo della Kungsängsgatan (fig. 10).

Conclusioni

La chiusura della relazione di Caniggia esprime con brevi parole una sintesi emblematica di quell'intensa esperienza, volta a sottolineare l'originale convivenza di quelli che appaiono gli aspetti salienti dell'architettura nordica: il ricorso ad avanzate soluzioni tecnologiche e tipologiche, coniugato a una sistematica – e prioritaria – ricerca di rassicuranti elementi di „umanizzazione“ dello spazio sia pubblico che privato: «come nel campo dell'economia, della politica o della letteratura, si sacrifica volentieri la teoria in onore dell'umano e del reale, e l'eccezione a vantaggio dell'alto livello dello standard. Il nuovo empirismo vuol dire appunto questo».

L'ammirazione per la particolare capacità degli architetti svedesi di coniugare a un'eccellente livello tecnico, un profondo legame con la tradizione e con fattori ambientali e psicologici, che li colloca in maniera originale nel contesto del Movimento moderno, è un dato che verrà ripreso anche da Paolo Marconi. Questi, in un articolo sulla rivista *Controspazio* di 25 anni dopo, sottolinea proprio la serena disinvoltura con cui gli architetti nordici avevano risolto con declinazioni quotidiane le contraddizioni del Movimento moderno [Marconi 1983]. Una disinvoltura che tanto aveva impressionato gli italiani degli anni Trenta, alle prese con un endemico dibattito tra razionalismo e tradizione, e di nuovo individuata da Marconi come una capacità, quasi istintiva, dei nordici di muoversi tra una *maniera sublime* (o classicheggiante) nell'affrontare progetti di rappresentanza, e una *maniera minore*, impiegata nella risoluzione di esigenze funzionali di carattere quotidiano con il ricorso a materiali moderni. Proprio la capacità di lavorare su questo doppio registro appare il grande lascito e il grande motivo di attrazione, esercitato da Asplund e dall'architettura svedese sulla cultura professionale italiana del dopoguerra, come ben stigmatizzava Paolo Marconi nel 1983:

per evitare la banalità sarà necessario tendere al massimo l'arco dell'innovazione tecnologica anche nel campo delle architetture "quotidiane", riuscendo così a sintetizzare i termini autentici della dialettica tra modo sublime e modo minore di fare architettura [...] quale era sembrata l'unica possibile a cavallo degli anni '40, laddove si trattava solo del momento di passaggio tra l'universo preindustriale ed il nostro contraddittorio, labilissimo, universo [Marconi 1983, 34].

Bibliografia

- Architecture of Denmark* (1949). In «Architectural review». numero monografico.
- BENEVOLO, L. (1960). *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza.
- DAVIDSON, P. (2005). *L'idea di Nord*. Roma: Donzelli.
- FARIELLO, F. (1942). *L'opera di E.G. Asplund*. In «Architettura», XXI, ottobre 1942.
- JACOBSON, T.P., SILOW, S. (1949). *Ten lectures on Swedish architecture*. Stockholm.
- KIDDER SMITH, G.E. (1957). *Sweden builds*. London-New York.
- MARCONI, PAOLO (1983). *Modo sublime e modo quotidiano: la fortuna di Asplund in Italia*. In: «Controspazio», XIV, numero speciale, 4, pp. 26-34.
- MARCONI, PAOLO (1996). *Architettura minore, architetture minime, architettura moderna*. In *Plinio Marconi e l'estetica dell'architettura*, «Bollettino della biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza"», 54/55 monografico, pp. 15-29.
- MARCONI, PAOLO (1996). *Restauro dei monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967-2010*. Roma: Gangemi.
- MELOGRANI, C. (2015). *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*. Macerata: Quodlibet.
- MESSINA, D. (2016), *2 giugno 1946. La battaglia per la Repubblica*. Milano: RCS.
- New Swedish architecture* (1940). Stockholm.

SAVERIO STURM

- PAULSSON, G. (1950-53). *Svensk stad*. 3 voll., Stockholm.
- PAULSSON, G. (1958¹). *Scandinavian Architecture: Building and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden, from the Iron Age until Today*. London
- PAULSSON, G. (1958²). *Ny Arkitektur*. Stockholm.
- PAULSSON, G. (1958³). *Ny stad*. Stockholm.
- PERSICO, E. (1935). *La cooperativa Foerbundet*. In «Casabella».
- STABILE, F.R. (2012). *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*. Roma: Dedalo.
- VALERIANI, E. (1983). *Ricostruzione ancora...Una autobiografia dell'architettura italiana dal dopoguerra alla metà degli anni sessanta. Quattro esperienze*. Interviste a Renato Bonelli, Paolo Portoghesi, Guido Canella. In «Controspazio», XIV, numero speciale, 1-2, pp. 56-62.
- ZEVI, B. (1948). *Erik Gunnar Asplund*. Milano: Il Balcone.
- ZEVI, B. (1975). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

Note

- ¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Plinio Marconi, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/28 (foto del 1942, inviata da Asplund).
- ² Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Plinio Marconi, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/16 (foto d'insieme e planimetria dell'ottobre '42, inviate da Asplund).
- ³ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Plinio Marconi, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/15 (foto di C.G. Rosenberg dell'ottobre '42, inviata da Asplund).
- ⁴ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Plinio Marconi, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/24 (foto di Asplund).
- ⁵ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Plinio Marconi, b. 18, Marconi-Foto/sta/arc/04
- ⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Gianfranco Caniggia, b. 52, fasc. 84.
- ⁷ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Gianfranco Caniggia, b. 4, fasc. 6 (traccia allegata alla *Relazione* di viaggio di Gianfranco Caniggia).
- ⁸ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Gianfranco Caniggia, b. 43.
- ⁹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Gianfranco Caniggia, b. 4, fasc. 6.
- ¹⁰ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Architetti e ingegneri*, Gianfranco Caniggia, b. 4, fasc. 6, p. 19.

La fotografia di paesaggio tra Germania e Italia dal 1925 al 1945 nell'opera di Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane

The landscape photography between Germany and Italy from 1925 to 1945 in the work of Alber Renger-Patzsch and Roberto Pane

FLORIAN CASTIGLIONE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Starting from the twenties there was a deep change in the field of photography, which led to a radical parting from pictorialism, until then in trend. So there developed photographic currents, which take care to reproduce reality objectively, without authorial intervention. This stance set out from countries such as Germany and the United States, then spread on a large scale.

Albert Renger-Patzsch, the greatest exponent of the Neue Sachlichkeit in photography, began in the thirties a documentation of German territory, especially of the Ruhr. In the same historical period Roberto Pane, famous Italian architectural historian, undertook in turn a detailed landscape and architectural documentation of the Italian territory.

The report aims to analyze the similarities and differences of some unpublished photos of the two authors, that document the relationship between city, landscape and architecture.ù

Parole chiave

Paesaggio, fotografia, architettura, Roberto Pane, Albert Renger-Patzsch

Landscape, photography, architecture, Roberto Pane, Albert Renger-Patzsch

Introduzione

Sin dalla nascita della fotografia i soggetti prediletti furono l'architettura ed il paesaggio [cfr. Fanelli 2009]. Ciò era dovuto ai lunghi tempi di esposizione necessari per realizzare fotografie. Per tale motivo non era possibile realizzare istantanee e così si scelsero di immortalare soggetti statici come paesaggi ed architettura. Agli storici resta un vasto patrimonio di documentazione fotografica del territorio che consente l'analisi e lo studio delle sue evoluzioni. Fino agli anni venti del XX secolo la fotografia non venne considerata come arte, al più era considerata come arte minore. Sussisteva l'opinione di Charles Baudelaire (1821 – 1867), cioè quella che credeva la fotografia non ascrivibile a una forma d'arte [cfr. Marra 2012]. Per tale ragione i fotografi tentarono di imitare i risultati della pittura per cercare di guadagnare la tanto ambita qualifica di arte. Si formò così la corrente fotografica che va sotto il nome di pittorialismo. A partire dagli anni venti però si ebbe una rivalutazione della fotografia favorita da un fervente clima culturale che in quel periodo apportò numerose innovazioni in tutti i campi dell'arte.

FLORIAN CASTIGLIONE

1. La fotografia di paesaggio da genere escluso negli anni venti alla rivalutazione a partire dagli anni trenta

A partire dalla seconda metà degli anni venti nacque in Germania la cosiddetta *Neue Fotografie*. Questa corrente si pose in netto contrasto rispetto alla fotografia del tempo, e quindi ai concetti di fondo del pittorialismo. La *Neue Fotografie* si propose di sfruttare a pieno le potenzialità del mezzo fotografico in maniera indipendentemente dalle altre arti, in particolar modo dalla pittura. Partendo da questi presupposti si formarono due correnti distinte: la *Neue Sehen* rappresentata dall'artista poliedrico ungherese László Moholy-Nagy (1895 – 1946) e la *Neue Sachlichkeit* capitanata dal fotografo tedesco Albert Renger-Patzsch (1897 – 1966). Mentre la prima corrente si proponeva di sfruttare al massimo il mezzo fotografico mediante sperimentazioni quali fotografie ai raggi x, al microscopio, inquadrature insolite e vedute aeree, la seconda proponeva un approccio più oggettivo e senza interpretazioni artistiche che rappresentasse in maniera fedele il mondo reale [cfr. Moholy-Nagy 1925].

Entrambi le correnti trascurarono il genere fotografico del paesaggio (oltre a quello del ritratto). Ciò era causato da molteplici motivazioni. Innanzitutto questi due generi erano molto legati al pittorialismo, corrente combattuta dal modernismo in tutti i suoi aspetti. Lo storico d'arte tedesco Carl Georg Heise (1890 – 1979) scrisse: «le fotografie di paesaggio sono pericolose, spingono trappo facilmente a creare effetti copiati dai pittori» [Heise 1928, p. 9]. Inoltre bisogna considerare che in particolar modo la *Neue Sachlichkeit* proponeva una fotografia molto attenta alla composizione. Si prediligeva fotografare la natura morta nella quale il fotografo aveva il pieno controllo della posizione e dell'illuminazione degli oggetti presenti nell'inquadratura. Ogni fotografia così rappresentava in pieno ciò che era l'espressione del fotografo. Questo genere fotografico fu molto utilizzato all'interno del *Bauhaus* con la ricorrenza di oggetti come uova, squadre e vetri. Uno dei maggiori esponenti di questo genere fotografico fu Walter Peterhans (1897 – 1960) – insegnante di fotografia nella scuola del *Bauhaus* dal 1929 al 1933 – il quale disse che il lavoro del fotografo avviene prima del procedimento tecnico ed è compiuto nel momento in cui inizia tale procedimento [cfr. Peterhans 1930, 138-141].

Per la *Neue Fotografie* risultò fondamentale, quindi, la fase progettuale precedente allo scatto. La fotografia di paesaggio, per sua natura, non poteva avere un totale controllo sul soggetto : infatti gli elementi che componevano un'immagine di paesaggio non potevano essere spostati e modificati in piena libertà dal fotografo, ma al più selezionati e modificati dalla scelta delle inquadrature e dei punti di vista; non vi poteva essere quel totale controllo sui soggetti come auspicavano i fotografi modernisti. E tale problema aumentava tanto più ampia era l'inquadratura. Per tale motivo per realizzare fotografie di paesaggio, ma anche di architettura, si raccomandava di fotografare in modo ravvicinato, in maniera tale da ridurre al minimo le variabili fuori controllo del fotografo [cfr. von Karntschnigg 1929, 48].

Nella famosa mostra itinerante "Film und Foto" del 1929, in cui si fece il punto della situazione della fotografia contemporanea, il paesaggio fu poco rappresentato. Ma proprio a partire dall'inizio degli anni '30 vi fu una generale rivalutazione della fotografia di paesaggio. Albert Renger-Patzsch fu tra i primi ad effettuare questo cambio di rotta. Mentre nel suo famoso libro *Die Welt ist schön* del 1928 Renger-Patzsch propose fotografie di paesaggio e di architettura con inquadrature molto ravvicinate, a partire dal 1929 ampliò la sua inquadratura arrivando ad includere vasti panorami, in particolar modo

della regione tedesca delle Ruhr [cfr. Wilde 1982]. Apparivano paesaggi indefiniti in cui non vi poteva essere un totale controllo di ciò che veniva rappresentato.

Tale approccio fu condiviso da un altro grande fotografo tedesco dell'epoca, August Sander (1876- 1964) [cfr. Sander 1999] e da molti esponenti della *straight photography* statunitense che già in occasione della mostra "Film und Foto" proposero svariate immagini di paesaggio [cfr. Lugon 2001].

La situazione fotografica in Italia durante gli anni venti e trenta fu molto differente rispetto alle innovazioni prodotte in particolar modo in Germania. Durante il regime fascista, infatti, la fotografia assunse il ruolo asettico di propaganda politica; le innovazioni della cultura fotografica spesso non raggiunsero il territorio italiano; così la fotografia italiana ufficiale rimase ancora legata alla corrente pittorialista, che in altri paesi era stata superata già a partire dalla seconda metà degli anni venti. La fotografia italiana così maturò un notevole ritardo rispetto ad altri paesi europei e gli Stati Uniti. Il maggior contributo innovativo della fotografia italiana negli anni venti e trenta era quella mostrata nelle riviste specialistiche.

In questo periodo, infatti, nacquero diverse riviste specialistiche che accolsero numerosi contributi fotografici. Il critico d'arte Giuseppe Turrone, infatti, individuò la maggiore ricerca fotografica del periodo proprio in personaggi non del settore, come architetti, cineasti e fotoamatori; tra questi si ricordano Giò Ponti (1891 – 1979), Giuseppe Pagano (1896 – 1945), Roberto Pane (1897 – 1987), Enrico Peressutti (1908 – 1976) e Alberto Lattuada (1914 – 2005) [cfr. Turrone 1959]. Molti di questi personaggi effettuarono fotografie in funzione ai propri studi scientifici, film o saggi critici. La produzione di queste fotografie servì quindi agli stessi autori per pubblicazioni su riviste di settore.

A partire dagli anni trenta si compirono documentazioni e ricerche approfondite di diversi territori. Si vedano ad esempio i casi tedeschi della documentazione riguardante la regione della Ruhr da parte di Renger-Patzsch o delle catene montuose del Siebengebirge nei pressi di Bonn da parte di August Sander; o ancora in Italia la documentazione dei paesaggi rurali da parte di Giuseppe Pagano e Roberto Pane. Questo approccio oggettivo consente agli studiosi di conoscere i caratteri dei paesaggi e delle architetture del tempo, nonché le trasformazioni che queste ultime hanno subito.

Questo tipo di fotografia di paesaggio fu caratterizzata da un approccio documentario ed oggettivo senza alcun fine artistico e si diede inoltre molta importanza alla definizione e alla chiarezza dell'immagine.

Tale approccio documentario si protrasse fino agli inizi degli anni cinquanta quando, con l'avvento della *Subjektive Fotografie*, vi fu un distacco graduale dalla riproduzione oggettiva della realtà. Tale corrente riprese molti degli aspetti della *Neue Sehen* in particolar modo quella praticata all'interno del *Bauhaus* ed accolse nuovamente l'interpretazione autoriale e la presenza dell'elemento umano e sociale nelle fotografie. La *Subjektive Fotografie* ebbe influenze anche in Italia dove si sviluppò parallelamente alla corrente fotografica neorealista.

2. L'opera di Albert Renger-Patzsch (1897-1966) e Roberto Pane (1897-1987)

I due autori presi in esame possono sembrare a primo acchito molto differenti tra loro ad eccezione della comune data di nascita, il 1897. Da un lato Albert Renger-Patzsch fotografo professionista che divenne uno dei fotografi più famosi non solo in Germania, ma anche a livello internazionale; dall'altro l'architetto Roberto Pane che fu storico dell'architettura, teorico di restauro, restauratore e pubblicò numerosi volumi, saggi ed

FLORIAN CASTIGLIONE

articoli. Se Renger-Patzsch fotografò per professione, Pane praticò la fotografia per ragioni di studio, di divulgazione e a volte anche per diletto. Eppure i due autori presentano molti tratti in comune sia nella loro espressione fotografica sia nella scelta dei soggetti rappresentati nelle loro fotografie.

In questa sede non sono state prese in esame le fotografie più famose di Renger-Patzsch, ossia quelle relative al libro *Die Welt ist schön* e alla corrente della *Neue Sachlichkeit*; bensì delle fotografie inedite che rappresentano invece l'aspetto documentario della fotografia dell'autore tedesco. In questa „seconda fase” Renger-Patzsch ampliò il campo visivo delle sue fotografie ed iniziò a realizzare immagini che non si concentrassero solo sul soggetto, bensì anche sul contesto in cui era inserito. Così le sue fotografie di architettura e di paesaggio, che prima inquadravano solo particolari, ora coprivano un ampio raggio di visione abbracciando il contesto in cui il soggetto era inserito.

Renger-Patzsch fotografò con questo approccio in particolar modo la Ruhr, territorio che in quel periodo storico stava subendo numerosi cambiamenti a seguito dell'installazione di numerosi impianti industriali per sfruttare i giacimenti minerari della regione. Dalle sue fotografie è possibile così apprendere le trasformazioni del territorio ed il rapporto tra centro abitato, industria e campagna.

Il fotografo tedesco sottolineò l'importanza della contestualizzazione delle fotografie, al fine di trasmettere gli aspetti del paesaggio che rendono caratteristico un determinato luogo, che sia naturale o antropico. La scoperta dell'identità del luogo, infatti, portò Renger-Patzsch ad esplorare territori allora ancora poco conosciuti. Con l'evoluzione della sua espressione fotografica, si dedicò sempre più alla documentazione dell'architettura rurale, anziché a quella dei famosi monumenti dei centri storici. A tale scopo viaggiò molto per la Germania, e visitò in più occasioni anche l'Italia, la Francia, e la Polonia.

Questa attenzione per l'architettura rurale, inserita nel contesto paesaggistico, fu ben chiara nel caso della documentazione dell'isola tedesca di Sylt: «Le sparse case isolate si appiattiscono e i loro tipici tetti di canne si espongono alla tempesta. Solo nei villaggi accoglienti come Keitum, dove le case si proteggono l'un l'altra contro il vento e si innalzano di un piano oltre il piano terra» [Renger-Patzsch 1936, Introduzione]. In questa descrizione si nota come le case rurali si adattino alle condizioni climatiche integrandosi felicemente con il contesto paesaggistico, senza che sia stata attuata una precisa pianificazione.

L'attenzione di Renger-Patzsch, per le trasformazioni del territorio, era evidenziata dalla realizzazione di campagne fotografiche che avevano come scopo quello di ricordare ai posteri lo stato di fatto al momento dello scatto. «Le riprese, che svelano notevolmente il carattere di un paesaggio, sono di grande importanza per i tempi futuri perché ci danno una chiara immagine di quello che era» [*Ibidem*].

La funzione di ricordo, data dalla fotografia, fu infatti uno dei motivi che portò il fotografo tedesco a fotografare così tanto, proprio per un obbligo morale di trasmettere, nel maggiore e migliore modo possibile, le testimonianze del paesaggio naturale e antropico a lui contemporaneo.

Roberto Pane ebbe sempre molta attenzione per il contesto, sin dalle sue prime fotografie degli anni trenta. La prima testimonianza delle sue fotografie risale al 1936 in occasione della “Mostra dell'architettura rurale nel bacino mediterraneo” organizzata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel nell'ambito della Triennale di Milano [cfr. Daniel, Pagano 1936]. Egli diede un contributo attraverso studi e fotografie dell'architettura rurale delle isole d'Ischia e di Capri. Lo storico napoletano continuerà a dedicarsi allo studio dell'architettura



Fig. 1: R. Pane, Casa rurale abruzzese, anni '40 (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Napoli Federico II, Inv. 1/B1.21).



Fig. 2: A. Renger-Patzsch (foto), Casa rurale nel nord della Germania, anni '30. (Fototeca del Folkwang Museum di Essen, Inv. GFA/RP/0034). © Albert Renger-Patzsch, by SIAE 2016.

FLORIAN CASTIGLIONE

rurale per tutta la sua vita. Nel 1949, Pane pubblicò il primo volume, *Napoli imprevista*, in cui vi erano fotografie da lui eseguite [cfr. Pane 1949]. Nelle sue numerose successive pubblicazioni egli inserì spesso fotografie prese dal suo archivio fotografico o realizzate *ad hoc*.

A partire da *Napoli imprevista* egli sperimentò una nuova forma editoriale, in cui lo scritto e le immagini dell'autore vennero poste in parallelo senza subordinazione reciproca. Sia le fotografie in sé, che il moderno rapporto tra immagini e testo, riscossero numerosi apprezzamenti da eminenti critici come ad esempio Bruno Zevi.

Anche negli ultimi anni della sua vita, Pane non si allontanò mai dai suoi studi, sempre pervaso da un incontenibile e giovanile entusiasmo. Continuò a viaggiare non separandosi mai dalla sua fidata Hasselblad, sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, di inedito.

Altro aspetto che lega il lavoro dei due autori è la fotografia di serie, intesa come la produzione di una serie di immagini accumulate da uno stesso tema. Nell'introduzione al *Chiostrò di Santa Chiara in Napoli* del 1954 Pane scrisse:

La moderna illustrazione di un vasto complesso pittorico e plastico quale il chiostrò maiolicato di S. Chiara non poteva non fare assegnamento su un insieme di immagini tali da fornire al lettore una visione ampiamente descrittiva, sia dei particolari figurativi dell'opera, sia dell'ambiente in cui essa viva. Era quindi desiderabile poter raccogliere un vario materiale di rilievi grafici, fotografie in bianco e nero ed in colore; cioè tutto quanto poteva contribuire, come necessario complemento, ad una documentazione concepita sotto diversi angoli visuali ma con l'intento di raggiungere una visione unitaria. [Pane 1954, Introduzione]

Anche Albert Renger-Patzsch espresse un concetto simile: «Chi conosce il paesaggio, dovrebbe riconoscerlo subito anche in foto, chi non lo conosce, deve riceverne idea corretta. Spesso ciò non è possibile con una sola foto, ma con una piccola serie» [Renger-Patzsch 1935, 202].

L'aspetto della „serie“ in entrambi gli autori non si soffermava solo sul concetto sopra esposto, ossia non serviva solo a documentare in modo più esaustivo l'architettura rappresentata, ma vennero fotografati soggetti simili cercati e trovati in luoghi diversi. Ad esempio Pane documentò serialmente l'architettura rurale ovunque egli viaggiasse, e spesso compì viaggi appositamente per questo scopo. Mentre Renger-Patzsch realizzò una documentazione approfondita del territorio in trasformazione della Ruhr.

Questo tipo di lavoro seriale comportava tempi molto lunghi e la realizzazione di un archivio formato da un gran numero di fotografie, ed il risultato era una preziosa documentazione dal valore inestimabile. In alcuni casi le singole fotografie possono sembrare piuttosto povere, ma trovano il loro senso quando vengono lette in relazione alla serie. Questo è un procedimento metodico e scientifico che presuppone molto rigore; la fotografia non viene realizzata per ottenere risultati d'effetto e fini a sé stessi, ma in relazione all'ingente lavoro seriale.

Il lavoro seriale era sicuramente legato, quindi, a una progettualità fotografica. Entrambi gli autori concentrarono i propri sforzi su tematiche ben precise che portarono avanti durante l'arco della loro vita; aspetto che caratterizzò il lavoro fotografico di molti professionisti a partire proprio dalla fine degli anni venti, ossia dalla nascita della „Nuova fotografia“.

Questo approccio sistematico alla fotografia si inserisce pienamente nella cultura fotografica del tempo; i due autori non raggiunsero di certo la mole dei lavori colossali di August Sander con *Antlitz der Zeit* e di Berenice Abbott con *Charming New York*, eppure



Fig. 3: R. Pane, Casa rurale campana, anni '40. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Napoli Federico II, Inv. 1/A1.41).



Fig. 4: A. Renger-Patzsch, Casa rurale presso Essen, 1928. (Fototeca del Folkwang Museum di Essen, Inv. GFA/RP/0001). © Albert Renger-Patzsch, by SIAE 2016.

FLORIAN CASTIGLIONE



Fig. 5: R. Pane, *Paesaggio rurale avellinese*, anni '40. (Archivio fotografico Roberto Pane, Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Napoli Federico II, Inv. 1/A1.4).



Fig. 6: A. Renger-Patzsch, *Blick auf Gebäude und Weinberge (Vista di un edificio e dei vigneti)*, Thann (Haut-Rhin), Francia, anni '30 - '40. (Fototeca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco Inv. 382066). © Albert Renger-Patzsch, by SIAE 2016.

produssero un materiale consistente, soprattutto nel caso di Pane considerando il fatto che non era un fotografo professionista.

Conclusioni

Ciò che accomuna l'opera fotografica dei due autori, è lo stesso tipo di approccio alla fotografia di architettura e di paesaggio con particolare attenzione per il contesto. Dal punto di vista tecnico i due personaggi realizzarono fotografie aventi una grande profondità di campo: ogni parte dell'immagine risulta essere a fuoco. Per entrambi il soggetto rappresentato nell'immagine coincideva con tutto ciò che era rappresentato nella fotografia. Ciò è riconducibile all'aspetto documentario degli autori: ogni parte dell'immagine poteva mostrare dettagli importanti di studio e di approfondimento storico, artistico o sociale.

Oggi è possibile considerare il prezioso ed ingente lavoro fotografico di Albert Renger-Patzsch e di Roberto Pane come strumento per l'analisi della storiografia architettonica, dalla singola opera alle trasformazioni urbane e paesaggistiche del tempo, dalle problematiche sociali alle interpretazione critica degli autori. Un lavoro di grande utilità che è stato realizzato non solo per il presente, ma anche per il futuro.

Bibliografia

- DANIEL, G., PAGANO, G. (1936), *Architettura rurale italiana*, Milano: Hoepli.
- FANELLI, G. (2009), *Storia della fotografia di architettura*, Bari: Laterza.
- HEISE, C. G. (1928), Introduzione a RENGER-PATZSCH, A., *Die Welt ist schön*, München: Kurt Wolff.
- LUGON, O. (2001), *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris: Macula.
- MARRA, C. (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano: Mondadori.
- MOHOLY-NAGY, L. (1925), *Malerei Photographie Film*, München: Albert Langen.
- PANE, R. (1949), *Napoli imprevista*, Napoli: Einaudi.
- PANE, R. (1954), *Il chiostro di Santa Chiara in Napoli*, Napoli: L'Arte Tipografica.
- PETERHANS, W. (1930), *Zum gegenwärtigen Stand der Fotografie*. In «ReD», 3, 5.
- RENGER-PATZSCH, A. (1935), *Vergewaltigung der Landschaft verboten*. In «Foto-Beobachter», n. 6.
- RENGER-PATZSCH, A. (1936), *Sylt. Bild einer Insel*, München: Bruckmann.
- SANDER, A. (1999), *August Sander. Landschaften*, testo di LUGON, O. München: Schirmer/Mosel.
- TURRONI, G. (1959), *Nuova fotografia italiana*, Milano: Schwarz.
- VON KARNTSCHNIGG, M. (1929), *Die Ferne im Landschaftsbilde*. In «Camera», 8, 2.
- WILDE, A. e J. (1982), *Albert Renger-Patzsch. Ruhrgebiet-Landschaften 1927-1935*, Köln: DuMont.

Dall'“Albero della Cuccagna” all'“Albero della Vita”: un'icona e le sue rappresentazioni nel paesaggio delle città storiche. L'effimero e il permanente nel panorama delle grandi esposizioni universali tra XIX e XXI secolo
From “Tree of Abundance” to “Tree of Life”: an icon and its representations in the landscape of historical cities - the ephemeral and the permanent in the panorama of the great universal exhibitions between 19th and 21st centuries

NUNZIA IANNONE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Originating from positivist culture as showcases of scientific and technological discoveries, but with an eye also to arts and industry, the “universal exhibitions” have also had an “urban” aspect. In particular, they have contributed to the modernization and expansion of the host cities, through the occupation of ample spaces with physical „citadels” and original artistic structures destined to surprise. There are also effects from the formal, typological and technological point of view, as well as the experiences of millions of foreign visitors. Some of the ephemeral constructions for the exhibitions have in fact remained, becoming part of the urban and territorial scenery of the various world exhibition cities. This is particularly the case for structures of a futuristic character, which then often become places of concentration for political, economical and industrial power. Such structures are generally vertical in character, often flanked by spherical shapes, that evoke the ancient metaphoric image of relations between man, nature and history: the “tree”, ancient and modern myth, eternal model of old and new media, archetype of housing and landscape.

Parole chiave:

Iconografia, esposizioni universali, natura, paesaggio.
 Iconography, world fairs, nature, landscape.

Introduzione

I *topoi* significativi di un paesaggio della memoria sono come stazioni territoriali della sua storia, punti fermi, eletti, che trasmettono verità eterne e immutabili nel vortice del fluire e del cambiamento [Harvey 1993].

La citazione vale anche nel caso di strutture effimere - dai carri allegorici carnevaleschi alle settecentesche macchine da festa fino alle „icone” erette in occasione delle grandi esposizioni universali - divenute permanenti dopo quegli eventi che caratterizzano col loro metaforico segno il paesaggio urbano delle città interessate. Bastino per tutti gli esempi della Tour Eiffel parigina e dello Space Needle di Seattle.

Con tutta la loro capacità comunicativa: “Le esposizioni universali si impongono come il più spettacolare tra i dispositivi proto-cinematografici dello sguardo – (...) le riviste illustrate e la litografia, il panorama e la lanterna magica, le incisioni piranesiane e il

NUNZIA IANNONE

diorama, il dagherrotipo e la fotografia...” [Massidda 2011, 25], ancor prima dell'avvento dei media contemporanei. Le esposizioni, quale strumento di propaganda e di potenza politico, economica e culturale delle nazioni, si propongono dunque come un *medium* tra tanti.

Da considerare infine anche i loro risvolti urbanistici: con le loro architetture stupefacenti esse accelerano i progetti di ammodernamento e riqualificazione urbana, potenziando le infrastrutture di trasporto fisico e digitale ed esportando il „*marchio*” delle nazioni ospitanti.

1. Le metafore dell'effimero e la loro rappresentazione nella storia delle esposizioni universali

L'architettura dell'effimero legata alle esposizioni universali ha sperimentato negli ultimi secoli tecniche vecchie - legno, cartapesta, cartongesso - e nuove - ferro, vetro, resine - con repertori formali caratterizzati da un forte simbolismo: torri/albero, sfere/planetari.

Si è visto infatti che, generalmente, le morfologie che spesso sopravvivono agli eventi espositivi sono una struttura verticale, metafora dell'albero teso verso l'alto, ed una sfera, quale simbolo della volta celeste a cui tende l'esistenza umana.

Nel suo sforzo infinito della terra verso il cielo, l'albero è infatti l'elemento naturale più ricco di connotazioni metaforiche: da mezzo di comunicazione con gli dei - le sue radici affondano infatti nel regno dei morti, mentre il tronco comunica con i vivi ed i rami con gli dei - al celebre albero come fonte della conoscenza e della vita eterna nella Genesi.

All'antico mito dell'albero dell'abbondanza è dedicata la mostra, promossa dalla recente Expo 2015 e curata da Achille Bonito Oliva, il quale sottolinea: “L'albero della cuccagna è un mito celtico che proviene dal Nord Europa e si diffonde tra molteplici geografie, attraversando secoli di storia. Indica abbondanza, divertimento, nutrimento”, temi pertinenti, appunto, alla natura stessa delle esposizioni.

Il suo culto, legato alla fertilità della terra, nasce infatti presso popolazioni arcaiche, in particolare celtiche, con le feste primaverili di Maggio: l'Albero della Cuccagna inaugura infatti la nuova stagione dell'abbondanza - la cui variante invernale sarà l'albero di Natale adottato dalla tradizione cristiana -, celebre il dipinto cinquecentesco del Brueghel (fig. 1).



Fig. 1: Pieter Brueghel il Vecchio, «Il Paese della Cuccagna», 1567. Monaco, Alte Pinakothek.

Fig. 2: Antonio Joli, «Albero della Cuccagna in Largo di Palazzo a Napoli», metà XVIII sec.. Reggia di Caserta.

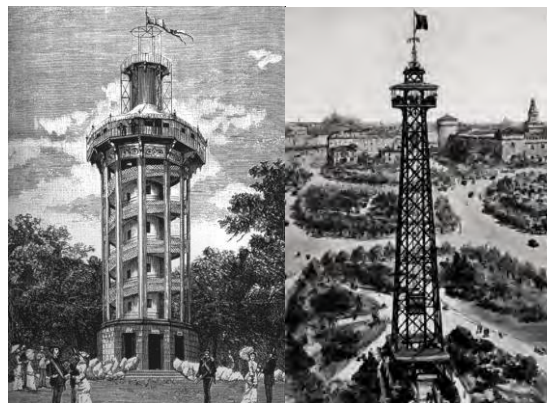


Fig. 3: Joseph Paxton, «Crystal Palace», Esposizione Universale di Londra (1851), (www.commons.wikimedia.org).

Fig. 4: Milano: Torre Stigler, Esposizione Nazionale (1881); Torre Stigler, Esposizioni Riunite (1894), (www.vecchiamila-no.wordpress.com).

Evoluzione dei saturnali o dei lupercali romani, il „Carnevale“ rappresenta un'altra versione di tali feste dell'abbondanza. In particolare a Napoli, tale evento comincia ad apparire dal XIV-XV secolo, ma è nel XVII secolo che i deputati dei seggi organizzano mascherate e cortei, facendo allestire, non alberi, ma carri adorni di cibo, poi abbandonati al saccheggio del popolo davanti al palazzo del viceré. La spettacolarizzazione raggiungerà il suo apice nel secolo successivo, con i Borbone che, in cerca del consenso popolare, incaricano architetti ed ingegneri di costruire nel largo di Palazzo o nel largo di Castello, al posto di alberi e carri, strutture fisse di legno e cartapesta, adorne di cibo, assaltate da lazzaroni allo sventolio del fazzoletto del re (fig. 2).

Nel Crystal Palace, costruito per la prima Esposizione Universale del 1851, l'albero, prima di trovare forme simboliche, è ancora un elemento naturale conservato all'interno di quello "spazio puro, ritagliato nell'atmosfera" [Tietz 2000, 7]: l'immensa serra ingloba infatti alcuni alberi secolari, tra cui un'olmo di 24 metri (fig. 3).

Entrambi, alberi e struttura in ferro e vetro, sopravviveranno all'evento londinese, anche se la seconda sarà smontata l'anno successivo e trasferita a Sydenham per diventare, due anni dopo, museo delle antichità mondiali e finire distrutta da un incendio nel 1936.

Solo per l'esposizione del 1867, in una Parigi ancora intrisa della pesantezza stilistica del Secondo Impero di Napoleone III per il precedente evento del 1855, i nuovi materiali saranno interamente utilizzati nel *Palais Omnibus* (ing. Jean Baptiste Krantz, arch. Léopold Hardy), di forma ellittica, con 7 gallerie concentriche intorno ad un giardino di statue, fontane, palmizi. L'albero dunque trova una collocazione artificiale - puramente *decorativa* e non *conservativa* come nel caso londinese - in uno spazio che è un interno/esterno.

Col solo precedente nell'Esposizione Nazionale del 1881 della milanese *torre Stigler*, alta circa 40 metri e dotata scale elicoidali ed ascensore idraulico, l'elemento verticale diventerà, durante la kermesse parigina del 1889, una costruzione artificiale trasformandosi nell'aweniristico „albero di ferro“ che è la *Tour Eiffel*, 324 metri, imbattuto record di altezza prima del Chrysler Building di New York (1930). Per la prima Esposizione Universale dell'Italia unita che si terrà a Milano nel 1894, lo stesso ingegnere August Stigler innalzerà, sull'esempio francese, una seconda torre, questa volta metallica. La

NUNZIA IANNONE



Fig. 5: *Tour Eiffel e Globe Céleste all'Esposizione di Parigi (1900)*, [www.it.wikipedia.org]; *Trylon e Perisphere, Esposizione di New York (1939)*, (www.exhibitions.nypl.org).

Fig. 6: *Il Palazzo dell'Equilibrio per l'Expo Suisse 2002*, (www.commons.wikimedia.org).

torre, anch'essa di una quarantina di metri, cadrà in disuso nel 1924 in quanto pericolante, venendo sostituita funzionalmente nel 1933 dalla *Torre Branca* e abbattuta solo nel 1941 per il recupero del ferro a scopi bellici (figg. 4).

Nel 1893 l'Expo sbarca in America, a Chicago. La competizione franco-inglese, trova il suo contendente d'oltreoceano. E proprio nella città che aveva inaugurato il simbolo più avveniristicamente rivolto al cielo, il grattacielo, Daniel Burnham, capostipite della Chicago School, progetta la cosiddetta *With City*, cittadella di padiglioni con strutture in ferro rivestite di stucco bianco, chiaro riferimento al tradizionale stile eclettico del vecchio continente. La volontà evocativa americana nei confronti della produzione architettonica europea, anche nel campo dell'effimero espositivo, è tanto più chiara se si confrontano *Tour Eiffel e Globe* per l'esposizione parigina del 1900 con il *Trylon e Perisphere* dell'evento newyorkese del 1939 (figg. 5). Anche in questo caso è visibile il riferimento metaforico: la sfera, simbolo della perfezione, un „viaggio” che è sempre un „ritorno” e dunque legata al concetto di eternità, forma „naturale” di astri, pianeti e galassie. Il *Globe*, diametro 50 metri, crollato poco dopo l'inizio della manifestazione che inaugura il nuovo secolo, riproduce infatti la volta celeste. La *Perisphere*, sfera di acciaio rivestita con tavole in gesso, contiene invece il diorama di *Democracity*, utopica città del futuro.

Essa verrà smontata, con la sua torre, per l'utilizzo dei materiali nell'ormai imminente guerra mondiale; al suo posto oggi troneggia l'*Unisphere*, inossidabile globo terrestre per l'esposizione newyorkese del 1964 che troverà, in occasione della più recente expo svizzera del 2002, una sua lineare interpretazione nel *Palazzo dell'Equilibrio* di Norbert Aepli a Neuchâtel (fig. 6), dal 2004 *Globo della Scienza e dell'Innovazione* per il CERN: sfera del diametro di 40 metri che simboleggia l'equilibrio del nostro pianeta, garantito solo da un atteggiamento umano responsabile.

Ben 9 sfere di acciaio del diametro di 18 metri compongono invece l'*Atomium*, progettato per l'Esposizione di Bruxelles del 1958 da André Waterkeyn che, pur volendo rappresentare, in piena era atomica, i nove atomi di un cristallo di ferro, sembra richiamare l'albero nella cabala: 9 sfere „frutti”, collegate da „rami tubolari” percorsi da scale mobili e punteggiati da oblò panoramici. Riadattato dopo l'evento a sede di mostre, la sua sfera più alta posta a 102 metri, consente, come dall'altezza di un albero secolare, una vista panottica della città dal parco Heysel (fig. 7).



Fig. 7: L'Atomium dell'Esposizione universale di Bruxelles in costruzione (1958), (www.italystonemarle.com).

Fig. 8: La Biosphere di Richard Buckminster Fuller per l'Esposizione di Montreal (1967), (www.okosmostisgnosis.blogspot.com); l'alveare della Gran Bretagna (www.bestofmag.it) e una delle biosfere del padiglione dell'Azerbaijan (www.expo2015.org) per l'Expo di Milano (2015).

Un decennio dopo la sperimentazione tecnologica prenderà il sopravvento con la cupola geodetica di Richard Buckminster Fuller, in origine padiglione americano per l'expo di Montreal del 1967, accessibile tramite una suggestiva ferrovia sopraelevata: sfera di acciaio e acrilico di circa 62 metri, più volte ricostruita e dal 1995 sede museale. Non mancherà nella storia espositiva la sua infelice „parodia“, la *Bola Climatica*, costruita in occasione dell'Expo di Siviglia del 1992, attualmente in disuso. Diversa sorte toccherà al tecnologico „alveare“ inglese per l'Expo milanese del 2015, 170 mila moduli di acciaio destinati ad essere rimontati in patria per farne un monumento di arte urbana, così come le 3 sfere di vetro del padiglione dell'Azerbaijan, riutilizzate in un parco pubblico di Baku (figg. 8).

Il verticalismo della paradigmatica Tour Eiffel troverà un suo futuristico riferimento nello *Space Needle* di Edward E. Carlson e John Graham, torre in acciaio di 184 metri innalzata a Seattle per l'esposizione del 1962 e diventata, come nell'esempio parigino, icona della città. Così come la bianca torre panoramica Vasco De Gama per l'Esposizione di Lisbona del 1998 o la panoramica *Expo Tower* di Kiyonori Kikutake per l'Expo di Osaka 1970, struttura in acciaio cui sono agganciate sfere geodetiche, esperimento per una avveniristica città verticale. Lasciti espositivi che, come si vede, segnano in maniera forte lo skyline urbano delle città ospitanti (figg. 9).

Nelle kermesse analizzate non mancano però strutture assimilabili a modelli scultorei.

Ad un albero stilizzato si riferisce la *Tower of Sun* di Taro Okamoto per l'expo di Osaka del 1970: l'imponente e postmoderno *totem* in cemento armato, alto circa 70 metri e accessibile all'interno tramite ascensori, con due braccia di 25 metri allungate verso l'esterno, prima di svettare isolato nel parco commemorativo di Suita, è rimasto ingabbiato al centro della copertura in tubolari d'acciaio della Festival Plaza, piazza principale del sito. Nonostante il suo riferirsi alla pagoda cinese della città proibita, il *Padiglione Cinese* per l'Expo di Shanghai del 2010, col suo intreccio di scarlatti „rami“ rettilinei, la forma svasata verso l'alto, a mo' di chioma, sembra anch'esso l'ennesima metafora oggetto di questo excursus. Infine, l'*Albero della Vita* per l'Expo di Milano 2015: simbolo generatore di vita, ma anche sintesi tra tecnologia e natura, tra tensione verso il progresso e rispetto dell'ambiente, „tra sguardo verso il futuro che vola verso l'alto e radici ben piantate a terra“ [Beltrame 2014, 152] nel rispetto del pianeta. Radici di legno e acciaio che si intrecciano evocando il noto disegno michelangiolesco e culminando, a quota 37 metri, nella famosa

NUNZIA IANNONE



Fig. 9: La Tour Eiffel per l'Esposizione di Parigi (1889), [www.viaggiare-lowcost.it]; lo Space Needle per l'Esposizione di Seattle (1962), (www.logoanddesignideas.com); Expo Tower per l'Esposizione di Osaka (1970), [www.en.wikipedia.org].

Fig. 10: La Tower of Sun di Taro Okamoto per l'expo di Osaka (1970), (www.community.simtropolis.com); il Padiglione cinese Expo di Shanghai (2010), (www.vincentloy.wordpress.com); l'Albero della Vita all'Expo di Milano (201), (archivio privato).

stella a 12 punte della chioma (figg. 10). A partire da Montreal 1967, prima esposizione a tema ecologico, con la famosa „foresta” stilizzata del suo *Canadian Pulp and Paper Pavilion*, la metafora dell'“albero” è stata quindi ripresa e addirittura esasperata soprattutto con l'Expo di Hannover 2000, la cui tematica „*Humankind, Nature, Technology*” risulta peraltro molto affine al recentissimo evento milanese. Frequenti infatti, nella prima esposizione in territorio tedesco, i riferimenti „boschivi”: dalla „foresta urbana” di 10 piloni ad ombrello di 20 metri, progettati dallo studio Herzog per creare uno spazio coperto, al „bosco di betulle” all'interno del padiglione finlandese, alla copertura „palmiforme” del padiglione venezuelano, tutto è un chiaro riferimento all'“ancestrale figura dell'albero. Le stesse travi principali del capolinea della stazione di Stadtbahn - progetto di Bertam Bünemann - sono sostenute da fasci di pilastri che alludono a tale elemento naturale. Tale funzione evocativa è riscontrabile anche nel Padiglione spagnolo per l'Expo Internazionale di Saragozza 2008, autore Patxi Mangano: una passeggiata in un „bosco di colonne ceramiche” che nebulizzano acqua per rinfrescarne il portico. Funzione già assoluta, anni prima e sempre in Spagna, dai 12 alberi coneiformi dell'Avenida Europa per l'Expo sivigliana del '92, con la loro struttura di tela e acciaio contenente un sistema idrico per confortare i visitatori.

Al „boschetto” si ispira altresì il *Padiglione del Vietnam* per Expo 2015: da un bacino d'acqua emergono strutture arboree rivestite di bambù in cima alle quali sono piantati alberelli. Anche nel caso del *Padiglione Italia*, progettista Michele Molè, si potrebbe

pensare ad una „*foresta pietrificata*“ in cui fondono architettura-paesaggio-natura, con una pelle che, evocando il famoso „*nido*“ di Herzog & De Meuron per lo stadio di Pechino 2008, ricorda una fitta ramificazione realizzata con pannelli di cemento premiscelato. La sua copertura vetrata, catturando i raggi solari e irradiandoli nella sottostante piazza coperta, sembra ovviare alla funzione rinfrescante e ombreggiante dell“albero.

Riferimento costante, infine, anche nei masterplan di tali eventi: da Parigi 1889 ad Hannover 2000, da Osaka '70 come a Siviglia '92 o come a Milano 2015, c“è sempre un asse centrale, il tronco, che conduce ai diversi padiglioni, i frutti, attraverso percorsi secondari, i rami. Testimonianza ulteriore dell“estrema „razionalità“ della natura.

2. Le stagioni del medium espositivo e le relazioni con gli altri media

Le grandi esposizioni universali nascono dalla volontà celebrativa da parte di una nazione di ostentare il proprio potere: se fino al XVIII secolo vengono innalzati palazzi e regge ed organizzate grandiose processioni in onore dei regnanti, con l'illuminismo e la Rivoluzione Industriale i nuovi riti di *autoesaltazione* di una nazione si concentreranno nei monumenti al progresso tecnico.

„*Teatri dell'effimero*“, le expo infatti rappresentano - al pari di stampa, fotografia, cinema, televisione e rete - un *medium*, grazie al quale si realizza, su un palcoscenico globale, la „*messa in scena*“ delle nazioni, della loro potenza economica, culturale e tecnologica, che si manifesta tramite le figure totemiche che abbiamo analizzato, le quali vengono diffuse in maniera più o meno capillare e veloce dai vari mezzi di comunicazione.

Tra questi media si ingaggerà infatti un secolare „*combattimento per un'immagine*“ col predominio dei criteri di *economicità*, *rapidità*, *copiosità* dell“uno rispetto all“altro. Tale disputa si combatterà innanzitutto tra le stesse tecniche incisorie: tra l'incisione in rame e l'acquaforte, ad esempio, a causa della facilità di correzione della seconda rispetto alla prima; tra l'acquaforte e la puntasecca, data la velocità della seconda; oppure tra la „*cólta*“ incisione in rame e le più „*prosaiche*“ litografia e xilografia. Fino al rivoluzionario avvento della fotografia e della sua capacità riproduttiva *meccanica* e non *manuale*, e ancor più tramite la ripresa filmica, con le ovvie conseguenze nel campo economico e divulgativo.

Tutti questi media si riveleranno uno strumento basilare per documentare le strutture stesse delle expo, pubblicizzarne i prodotti esposti e diffonderne il programma prima dell'evento stesso, tanto più nel periodo della rivoluzione informazionale.

Con una continua *concorrenza* e un frequente *scambio* tra le tecniche di riproduzione dell'immagine, in quanto il pittore, l'incisore, il fotografo, il video reporter, si lasceranno spesso influenzare dal nuovo media e viceversa: non a caso molte incisioni ottocentesche sono tratte da fotografie e queste sembrano influenzare i metodi di videoripresa. La „*veduta*“ costituisce infatti il „*punto di collisione*“ fra i vari mezzi citati, luogo in cui si esplica la loro *concordanza* di temi e topoi e nello stesso tempo la loro *concorrenza*.

Alle principali teorie critico-estetiche e psicologiche di fine '800, *Einfühlung* (empatia) e *Sichtbarkeit* (pura visibilità) dobbiamo il riconoscimento che la realtà viene conosciuta attraverso la mediazione di chi *percepisce* e *produce* le immagini: accanto alla conoscenza ottenuta attraverso il linguaggio parlato e attraverso la scienza, c“è dunque una conoscenza della realtà dovuta alle forme visive che avrà proprio nella „*veduta*“ il suo strumento eccellente. Nel suo *Das Problem der Form* del 1893 Hildebrand scrive “possiamo definire l'occhio (...) come camera che rispecchia passivamente le cose o come organo percipiente attivo, cui appartiene il processo dell'interpretazione

dell'apparenza" [Hildebrand 1996, 147]. E Resnik [in Zorzi 1999, 74] rileva che ogni percezione, è una *introiezione-proiezione* della/sulla cosa percepita e cioè innesca un sistema di scambi tra le due realtà del soggetto e dell'oggetto, fatto questo che riveste particolare importanza nella documentazione di certe strutture simbolo delle esposizioni. Più recentemente, Lévi-Leboyer in *Psicologia dell'ambiente* parla di soddisfazione-insoddisfazione che la percezione dell'ambiente, naturale o costruito, suscita nello spettatore-fruitori, e Assunto sottolinea il "sentimento di piacere-dispiacere che il trovarci in esso ci fa provare" [Assunto 1973, 39]. Tant'è che, mentre illustri visitatori della *Great Exhibition* londinese - tra l'altro, prima grande mostra internazionale di fotografia con i suoi circa 700 dagherrotipi e fotografie sparsi in tutto l'immenso padiglione -, come Charles Dickens, non ne ricorderanno nulla a causa delle continue e veloci suggestioni visive, Émile Zola invece, col suo attento occhio „realista“, scatterà numerose fotografie e panorami dell'esposizione parigina del 1900. Alla falsità interpretativa dell'immagine manuale, vuoi opera pittorica o incisa, spesso basata su ricordi ingannevoli, la fotografia di fine '800 sostituisce cioè un'"informazione „obiettiva" del reale. Almeno apparentemente, dato che essa dà solo l'illusione di essere una copia fedele: attraverso l'obiettivo, per niente „obiettivo" - dato che, per dirla con Gombrich, "*l'occhio innocente non esiste*" - essa è costretta a scegliere tra gli infiniti quadri attraverso i quali si presenta il reale.

Anche per documentare le esposizioni dunque le immagini vengono colte da coni ottici privilegiati, proposti da pittori e poi da fotografi, ricercati da turisti, diffusi dai media di ogni epoca, dato che "l'occhio è attratto da quel punto della visione che parla con maggior forza" [Hildebrand 1996, 146]. Se nelle incisioni o nei dipinti precedenti la Rivoluzione industriale si prediligono infatti punti di vista che danno maggiore importanza al contesto rispetto al soggetto, messo in secondo piano o relegato sullo sfondo (figg. 1 e 2), nelle immagini successive è palese invece l'accentramento del soggetto, assieme alla volontà di potenziare il carattere simbolico di certe avveniriste strutture (figg. 5-6-7-8-10), spesso con suggestive viste dall'alto (figg. 9), dove il fotografo è al tempo stesso attore/spettatore di scenografie centrate su un preciso oggetto e proprio per questo „celebrative", imponendo così degli stereotipi ben precisi.

La formazione dei *topoi vedutistici e monumentali* nella cultura visiva di massa è dovuta proprio alla volontà „economica" di pubblicizzare le bellezze di un paesaggio o una città attraverso il meccanismo dell'*analogia topologica*, cosicché "l'unicità del topos è determinata proprio dall'esigenza di dover permettere il rinvio immediato alla città di provenienza" [Fusco 1982, 757]. Così come nei ritratti di persone, il ritratto di città deve cioè rendere riconoscibile il luogo raffigurato. Per ogni luogo vengono fissati dunque degli stereotipi visivi, simbologie attive, diffuse notevolmente a cavallo tra „800 e „900 grazie alla loro massificazione visiva tramite cartoline, guide, riviste. Bastino per tutti gli esempi dell'icona di Parigi o di Seattle.

Spesso nei manuali di fotografia tra „800-„900 - si ricordino i bollettini diffusi ad esempio dalla Société Française de Photographie, nata nel 1854 e curatrice proprio della prima sezione fotografica per l'Esposizione parigina del 1855 - si prescrivono la distanza, a circa il doppio dell'altezza dell'oggetto ripreso; la quota della ripresa, spesso da un piano rialzato, per evidenziare l'interazione architettura-strada; la necessità di schiarire i cieli, per dare risalto ai monumenti, e di introdurre nei primi piani figure terzine, per accentuare la profondità della scenografia urbana. Si consiglia infine l'uso di ottiche poco deformanti, e cioè l'obiettivo normale con un'apertura di campo di circa 50°, in modo da far coincidere il più possibile fotografia e prospettiva lineare, realtà obiettiva e razionalità matematica.

Nei reportages espositivi, invece, l'utilizzazione di canoni rigidi e di schemi visivi ripetitivi, finalizzata alla maggiore neutralità possibile dell'immagine, sembra essere sacrificata in favore di visioni che mettano in risalto l'eccezionalità e la spettacolarità di certe strutture, lasciate all'interpretazione personale dei singoli reporter, che non disdegnano nemmeno effetti flou o tratti di carboncino sul positivo. E ciò la dice lunga sull'eterna concorrenza tra arte e fotografia. Così, Pierre Petit scatterà 12 mila fotografie dell'Esposizione parigina del 1867, come Henri Roger e Louis Émile Durandelle documenteranno passo dopo passo la costruzione della Tour Eiffel. L'archivio Alinari conserva infatti numerose foto dei padiglioni dell'Esposizione del 1889 - molte di autore non identificato - e dell'evento del 1900, queste ultime provenienti da collezionisti come Felix Potin o da ricordi di viaggio dello stesso Vittorio Alinari, nonché alcuni scatti di Oscar Kramer per Vienna 1873. A testimonianza dell'emancipazione femminile d'oltreoceano, ben tre donne si distingueranno all'Esposizione americana di Saint Louis del 1904: le sorelle Gerhard, ma soprattutto Jessie Tarbox Beals che, con i suoi scatti persino da una mongolfiera, si affermerà come originalissima fotoreporter, surclassando lo stesso William Herman Rau, fotografo ufficiale della kermesse. Per non parlare dei documentari filmati sulla *Vieux Paris* o sulla *Transiberiana* o delle riprese dei fratelli Lumière in occasione dell'evento parigino di inizio secolo: primi „viaggi senza viaggiare” resi possibile dal nuovo medium cinematografico. L'Istituto Luce è infine depositario di 40 anni di „cinegiornali” da Barcellona „29 a Parigi „37, da Roma „42 a Bruxelles „58 a New York „64.

Considerate “dispositivi di democratizzazione del lusso, dei consumi e dei divertimenti a tutte le classi sociali” [Massidda 2011, 96], bisogna altresì riconoscere alle expo quattro epoche mediali: fotografica (1851-1900), cinematografica (1900-1950), televisiva (1950-1990), della Rete (1990-oggi). Il medium espositivo entrerà in crisi già negli anni '70, con la diffusione televisiva che consente, col suo flusso incessante di immagini e servizi giornalistici, il godimento di uno spettacolo „gratuito” dal soggiorno di casa propria. Difatti, “Superato lo spettacolo da infarto giapponese [con Osaka 1970], il cuore del medium espositivo va in arresto (...). Ad attentare alla [sua] vita non è la ritualità in livrea del cinema ma l'invadenza quotidiana e seriale della domestica televisione” [Massidda 2011, 12-13], piccolo schermo con un grande potere di diffusione.

Un *revival* delle esposizioni si avrà in coincidenza con l'appuntamento di Siviglia '92, ossia con l'avvento della Rete e la conseguente globalizzazione, quando esse cominceranno a funzionare come *pulsanti* capaci di avviare la rete dei *flussi globali* per entrare nella rete delle *città globali*. Anche i temi proposti infatti non avranno più un carattere specifico, industriale o artistico, come nel XIX secolo, ma globale. In piena rivoluzione informazionale, le esposizioni del XXI secolo infatti, *Humankind*, *Nature*, *Technology* di Hannover 2000, *Water and Sustainable Development* di Saragozza 2008, *Better City, better Life* di Shanghai 2010 e *Feeding the Planet, Energy for Life* di Milano 2015, mirano a creare connessioni universali in una società in cui l'elemento principale non è più il bene materiale, la *merce*, ma l'*informazione*, risorsa immateriale e inesauribile, aperta a tutte le classi sociali proprio perché reperibile gratuitamente nel flusso indistinto di immagini e video del web.

Conclusioni

Dopo l'excursus sui tipi formali effimeri che, grazie al loro potere iconico, hanno conquistato il tempo e lo spazio, si è cercato di evidenziare come le Esposizioni,

NUNZIA IANNONE

nonostante la loro caducità, siano in grado di modificare gli “aspetti de” paesi” ospitanti, grazie al permanere dei loro simboli più stupefacenti. Come nel XIX della rivoluzione industriale, anche nel XXI secolo della rivoluzione informazionale, i grandi eventi rappresentano infatti uno strumento di rinnovamento architettonico, urbanistico e, soprattutto, infrastrutturale.

Un ruolo fondamentale nella scelta della permanenza di certe strutture è ovviamente dovuta proprio alla capacità narrativa dell'immagine fotografica che seleziona „segni” particolarmente significativi del „paesaggio espositivo”, facendoli perdurare nella memoria visiva ancor prima che in quella fisica. E si è visto quanto l'“albero e la sfera” siano state le rappresentazioni simboliche più frequenti.

Un unico *fil rouge* lega dunque esposizioni universali, fotografia, cinema, televisione, Rete, dove *merci* ed *immagini* si diffondono nelle metropoli del passato e nelle megacittà del presente basate sugli scambi comunicativi e pubblicitari. E dove sono innanzitutto gli arditi padiglioni ad autocelebrare il progresso tecnologico e l'abilità progettuale dei singoli paesi, costituendone il primo veicolo pubblicitario, assieme al carattere ludico e carnevalesco che distingue tali kermesse.

Così le Expo si sono via via trasformate da luoghi di *esposizione del sapere* tecnologico-scientifico a luoghi di *consumo* - “laici pellegrinaggi al feticcio merce”, per dirla con Benjamin - a luoghi, infine, di *spettacolo e divertimento* popolare e globale. Anche se, più recentemente, non vengono sfoggiate solo merci e architetture, bensì la capacità di comunicare messaggi di interesse universale - come il rapporto uomo-natura - con l'obiettivo primario di preservare il pianeta migliorandone le condizioni di vita. In una società globalizzata in cui “tutto arriva senza che sia necessario partire” e dove “il potere è nelle mani di chi ha maggiori conoscenze, può controllare il flusso delle informazioni e l'accesso ad esse” [D'Andrea 2005, 230-231].

Bibliografia

- ABRUZZESE, A. - MASSIDDA, L. (2015), *Expo 1851-2015. Storie e immagini delle Grandi Esposizioni*. Torino: Utet Grandi Opere.
- AIMONE, L. - OLMO, C. (1990), *Le esposizioni universali, 1851-1900. Il progresso in scena*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- ASSUNTO, R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini.
- BACULO A. (1989), in *Rap-presentare: la messa in scena dell'immagine*, Quaderni Di, 8.
- BACULO, A. - GALLO, S. - MANGONE, M. (1988), *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900. Dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*. Napoli: Liguori.
- BELTRAME, M. (2015). *Expo Milano 2015: storia delle Esposizioni Universali*. Milano: Meravigli.
- CODELUPPI, V. (2014), *Metropoli e luoghi del consumo*. Milano: Mimesis.
- COGLITORE, M. (2014), “Mostrare il moderno”. *Le Esposizioni universali tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento*. In “Diacronie”, Studi di Storia Contemporanea, 18.
- CRIPPA, M. (2008), *Expo x Expo. Comunicare la modernità. Le Esposizioni universali 1851-2010*. Milano: Electa.
- D'AGOSTINO, M. - COSTANTINO, B. (2015), *Le cattedrali dell'effimero: viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso le grandi esposizioni*. Napoli: Arte'm.
- DELL'OSSO, R. (2006). *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Shangai 2010*. Milano: Libreria CLUP.
- D'ANDREA, F. (2005), *Il corpo a più dimensioni. Identità, consumo, comunicazione*, Milano: F. Angeli.
- DE SPUCHES, G. (2002), *La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli*, in “Bollettino della Società Geografica Italiana”, Serie XII, a. VII n. 4.
- FUSCO A. (1982), *Il luogo comune paesaggistico*, in: *Annali della Storia d'Italia, Il paesaggio*, 5, Torino.
- FUSINA, S. (2011), *Expo: le esposizioni universali da Londra 1851 a Roma 1942*. Milano: Il Foglio.

- FIorentino, G. (2007), *L'Ottocento fatto immagine: dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*. Palermo: Sellerio.
- FREEDBERG, D. (1993). *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi.
- FUSCO, A. (1982). 'Il luogo comune paesaggistico'. In *Annali della Storia d'Italia, Il paesaggio*, 5. Torino: Einaudi.
- GEPPERT, A. - BAIONI, M. (2004), *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*. In "Memoria e ricerca", 17. Milano: Franco Angeli.
- HILDEBRAND, A. (1893), *Il problema della forma*, ed. it. del 1996 curata da S. S. Lodovici. Milano: Tea.
- MARONI, S. (2011), *Mega eventi modificazioni urbane: il ruolo delle grandi esposizioni universali nei processi di riqualificazione e rigenerazione urbana: un'opportunità per Milano*. Milano.
- MASINA, L. (2012). *Esposizioni universali: storia, immagini, moda*. Roma: Bagatto.
- MASSIDDA, L. (2011), *Atlante delle grandi esposizioni universali: storia e geografia del medium espositivo*. Milano: Angeli.
- PELLEGRINO, A. (2014), *L'Italia alle esposizioni universali del XIX secolo: identità nazionale e strategie comunicative*, in "Diacronie", Studi di Storia Contemporanea, 18.
- PICONE PETRUSA, M. - PESSOLANO, M. R. - BIANCO, A. (1988), *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*. Napoli: Liguori.
- PICONE PETRUSA, M. (2002). *Il rapporto tra la fotografia e le altre arti visive*. In *Meridione. Sud e Nord nel Mondo*. Napoli: ESI.
- POZZI, D. (2015), *Expo: il lungo viaggio del progresso da Londra 1851 a Milano 2015*. Milano: Rizzoli.
- ROBECCHI, F. (2009), *Expo: l'esibizione delle merci dai mercati di piazza alle esposizioni universali*. Roccafranca: Compagnia della stampa Masetti Rodella.
- TIETZ, J. (2000), *Storia dell'architettura del XX secolo*. Köln: Könemann.
- ZORZI R. (1999), *Il paesaggio: dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia.

Sitografia

- <http://www.storiedimilano.blogspot.com> (consultato 13/4/2016).
- <http://www.pinterest.com> (consultato il 19/4/2016).
- <http://www.avvenire.it> (consultato il 19/4/2016).
- <http://www.presstletter.com> (consultato il 19/4/2016).
- <http://www.en.wikipedia.org> (consultato il 20/4/2016).
- <http://www.expo2015.org> (consultato il 20/4/2016).
- <http://www.padiglioneitaliaexpo2015.com> (consultato il 20/4/2016).
- <http://www.lajauneetarouge.com/.../le-renouveau-du-boi...> (consultato il 28/4/2016).
- <http://www.archiportale.com> (consultato il 28/4/2016).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_\(Dizionario_Biografico_degli_Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani)) (consultato 3/5/2016).
- <http://www.mediaudies.it> (consultato 11/5/2016).
- <http://www.alinariarchives.it> (consultato 13/5/2016).
- <http://www.repubblica.it/speciali/istituto-luce/2015> (consultato 14/5/2016).
- <http://www.raistoria.rai.it/articoli/le-esposizioni-universali> (consultato 14/5/2016).

Iconografia urbana e fotografia tridimensionale: l'archivio di Pier Luigi Pretti (1868-1934)

Urban iconography and three-dimensional photography: the Pier Luigi Pretti archive (1868-1934)

GAIA SALVATORI

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

Three-dimensional or „stereoscopic“ photography, a historic forerunner of contemporary virtual reality, had great success and diffusion from the 1870s until the 1930s. Many bourgeois travellers and amateur photographers were fascinated by this technique. Using thin glass plates, they captured images of everyday life, urban sites and landscapes, but also of museum collections and monuments. Frequently, these photographers were different from their commercial colleagues of their days, as to the formal aspects and selection of topics. They thus contributed to deepening the knowledge of the visited sites. Among the few surviving archives of stereoscopic slides, that of Pier Luigi Pretti (1868-1934), a physician based in Naples, has remained unexplored. The current study focuses on Pretti's slides, which through binocular lenses, reveal intriguing “new” views of Naples and some other European cities.

Parole chiave

fotografia stereoscopica, archivio fotografico, paesaggio urbano, realtà virtuale
stereoscopic photography, photo archive, urban landscape, virtual reality

Introduzione

Interrogare un archivio fotografico privato sotto un profilo specifico, come quello dell'iconografia urbana, è certamente possibile, ma anche, per certi versi, limitante: un archivio fotografico costruito intorno ad un percorso di vita di più di vent'anni di attività, infatti, si caratterizza piuttosto per le sue molteplici sfaccettature che, nel caso di cui intendo occuparmi, riguardano una personalità di colto viaggiatore - vissuto fra il 1868 e il 1934 - dai vasti interessi antropologici, artistici, scientifici. I parametri culturali di Pier Luigi Pretti (di cui ho in corso di ricostruzione la fisionomia complessiva), sono senza dubbio quelli di un „fotografo dilettante“ d'inizio Novecento [Picone Petrusa 1981, p. 23], colto, appunto, e di alto rango nonché ben attrezzato, sia dal punto di vista tecnico che finanziario, grazie anche alla sua peculiare storia familiare (figlio naturale del re Luigi I del Portogallo e di una ballerina d'opera italiana di fama internazionale) che lo legò a Napoli negli ultimi anni della sua vita. È a Napoli, dunque, presso l'associazione Matania [Salvatori, De Florio 2007] che si conserva il suo completo archivio di migliaia di lastre, caratterizzato da una scelta tecnica interessante, anche ai fini del taglio di questo convegno, la fotografia stereoscopica, capace di riprodurre la tridimensionalità dello spazio e delle cose.

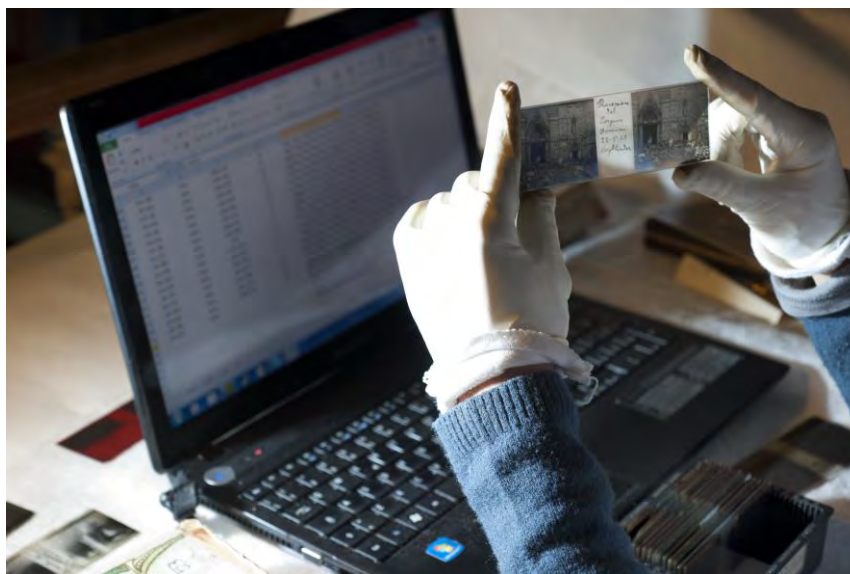


Fig. 1: Il fondo fotografico Pretti in via di digitalizzazione presso l'archivio Matania, Napoli (2014).

1. Il nuovo sguardo della fotografia stereoscopica

La stereoscopia precede la fotografia; essa è strettamente collegata alla scienza della visione e alle tecniche di simulazione su un piano bidimensionale dello spazio tridimensionale. La sensazione del rilievo nell'osservazione degli oggetti reali, infatti, si fonda essenzialmente sulla visione binoculare che ci dà la percezione della solidità, o della terza dimensione di tutti gli oggetti situati fino ad una certa distanza dai nostri occhi. L'immagine percepita dall'occhio destro non è perfettamente identica a quella veduta con l'occhio sinistro ed è proprio tale mancanza d'identità fra le due immagini retinee che costituisce la ragione essenziale del senso del rilievo; in altre parole è la fusione delle due immagini che crea la percezione della profondità. Già prima dell'invenzione della fotografia, quindi, si era cercato di ottenere effetti di rilievo e di movimento facendo uso di stampe e disegni e di giochi di luce con le „vedute prospettiche“, le „vedute ottiche“ e i „diorami“ [Milano, 1990, 9-27], ma fu con i progressi della fotografia che lo stereoscopio (dal greco „stereos“ = solido e „skopeo“ = osservo), definito «un apparecchio destinato a dare la sensazione del rilievo con la sola osservazione d'immagini piane» [Enciclopedia Italiana Treccani 1950, 717], fu rilanciato per essere destinato ad accompagnare, appunto, la storia della fotografia nella sua evoluzione. Fra i pionieri degli anni "50 dell'800, dunque, ai suoi ultimi estimatori (almeno relativamente alla tecnica tradizionale) degli anni "20-"30 del „900, le lastre di Pier Luigi Pretti si collocano nel periodo di maggior rigoglio e fortuna commerciale di questa tecnica [Gernsheim 1955, 191-194].

L'illusione fornita dalla fotografia stereoscopica era straordinaria e dai primi osservatori venne subito riconosciuta come un'esperienza di ampliamento della conoscenza del mondo. L'uomo che poteva guardare attraverso l'apparecchio stereoscopico si sentiva partecipe di una civiltà in via di trasformazione e, allo stesso tempo, poteva coltivare un'attitudine „voyeuristica“ ben radicata nell'intenzionalità dello sguardo per appropriarsi del vero [Tazzi 1989, 25-38].



Fig. 2: Stereoscopio Verascope Richard (secondo „800).

2. Le città in 'Verascope' di Pier Luigi Pretti

Pretti, almeno dal 1900 al 1926, scattò migliaia di lastre tridimensionali fra Napoli e Parigi (città cui dedicò i suoi primi sguardi fotografici) non meno che a Berlino (dove aveva condotto i suoi studi di medicina) e poi in molti altri luoghi, viaggiando per il mondo, con una maneggevole macchina fotografica binoculare. Nelle sue numerose tappe turistiche registrò prevalentemente immagini di città consapevoli dei criteri propri della fotografia d'architettura della seconda metà dell'800 (ossia assialità e frontalità, punto di vista elevato, isolamento dell'edificio dal contesto e luce senza forti contrasti) [Fanelli 2009, 3] sapendosene liberare all'occorrenza, tuttavia, per privilegiare vedute paesaggistiche che „contenessero" l'architettura urbana con scorci e prospettive anche ardite.

Nell'universo poliedrico, visitato e immaginato dal medico-fotografo in più di vent'anni di attività in giro per il mondo, però Napoli, come Parigi hanno avuto un posto particolare.

Le prime fotografie che Pretti scattò con la sua macchina binoculare Verascope furono appunto, nel 1900, a Napoli, che probabilmente aveva già eletto a sua residenza, seppur sempre transitoria (fra una meta e l'altra di viaggio) e a Parigi, di cui si conservano nell'archivio privato napoletano che le custodisce un considerevole numero di lastre. Nel 1900 il giovane medico, già avviato ad una vita agiata e libera da vincoli anche grazie alla consistente rendita di cui godeva per lascito familiare, aveva visitato anche Venezia e soprattutto Berlino, dove (come si è accennato) aveva vissuto per motivi di studio. Il maggior numero dei suoi primi scatti fotografici tridimensionali li riserva, dunque, alla sua terra d'adozione (la città di Napoli e la campagna avellinese dove aveva ingenti possedimenti) e alla sua prima meta di viaggio privilegiata, Parigi, da cui è attratto, non solo per i suoi monumenti, le strade e le piazze, gli scorci suggestivi, parchi e boulevards, ma soprattutto per le meraviglie che offriva l'Esposizione Universale di quell'anno con i suoi numerosi padiglioni e le attrazioni turistiche: di per sé «un panorama del viaggio intorno al mondo» [Benjamin 1986, 686]. Così definì Walter Benjamin l'esposizione che aveva strappato a Londra la palma delle esposizioni universali e nella quale, grazie alle sue caratteristiche tipiche della modernità, riconobbe la *Capitale del XIX secolo*.

GAIA SALVATORI



Fig. 3: P.L. Pretti, *L'Esposizione Universale di Parigi. Prospettiva del Pont Alexandre e Grand Palais*, lastra stereoscopica, gelatina bromuro d'argento, 1900 (Archivio Matania, Napoli).

Parigi e Napoli avevano probabilmente, nonostante le differenze, qualcosa in comune. Lo suggerì già Benjamin stesso, nei suoi *Passagen Werk*, richiamando gli scritti del filosofo-sociologo Kracauer in cui si sottolineava quanto Parigi fosse «una città piena di calore meridionale, dove ferve la vita» [Benjamin 1986, 162] aggiungendo, oltre, che «l'atmosfera di Parigi ricorda [...] l'aspetto della costa napoletana quando soffia lo scirocco» e, ancora, che «nell'ordinamento sociale Parigi è il corrispettivo di ciò che è il Vesuvio nell'ordinamento geografico» [Benjamin 1986, pp. 154 e 129].

Parigi e Napoli, dunque – con il suo ambiente naturale da cui non si poteva prescindere nell'immaginario dell'epoca – accomunabili da una *Comédie humaine* in cui nell'immagine urbana complessiva si fondono storia, natura, miti, tradizioni, mestieri e vita quotidiana: ciò

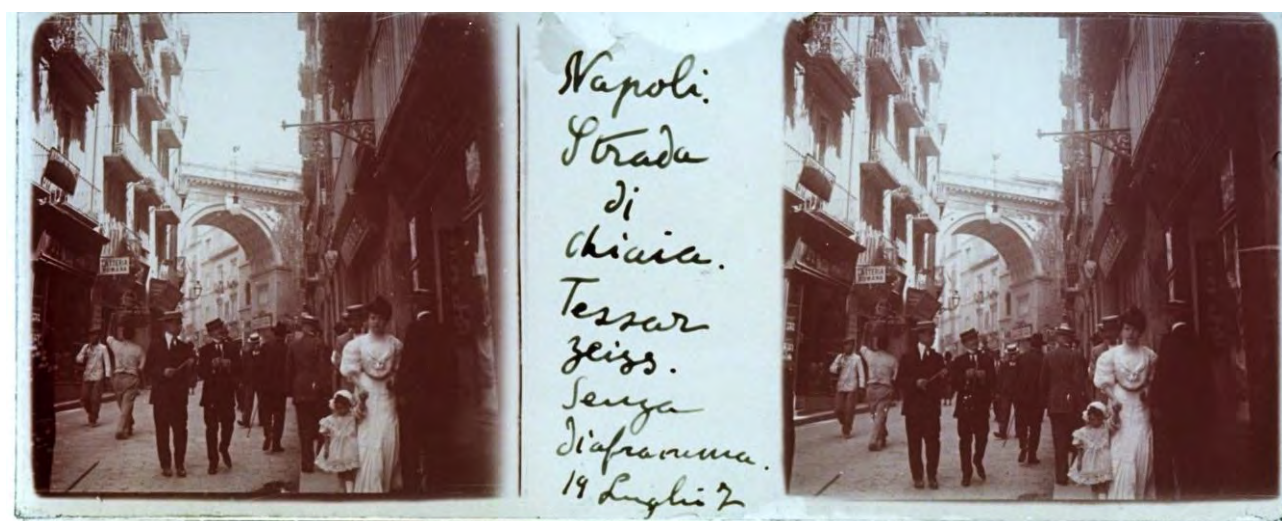


Fig. 4: P.L. Pretti, *Napoli strada di Chiaia*, lastra stereoscopica, gelatina bromuro d'argento, 1907 (Archivio Matania, Napoli).

che Benjamin scrive di Parigi, «antico sogno umano del labirinto» [Benjamin 1986, p. 560] non poteva che assomigliare sorprendentemente proprio all'ex capitale di un regno come era ancora Napoli all'epoca delle fotografie di Pier Luigi Pretti. Entrambi luoghi in cui i confini fra pubblico e privato spesso risultano impercettibili e in cui si muove a proprio agio il *flaneur* - tipologia emblematica di cittadino della metropoli moderna – per il quale la città, più che una patria, risulta «una ribalta teatrale» [Benjamin 1986, 450].

Per l'abitante moderno, così, la città «si scinde nei suoi poli dialettici. Gli si apre come un paesaggio e lo racchiude come una stanza» [Benjamin 1986, 544]. Acquistano, in questo clima, una nuova importanza anche le insegne pubblicitarie, le porte, i numeri delle strade, le esposizioni di merci, i mezzi di trasporto, le luci artificiali, la moda e gli arredi, anche d'interni: quell'*interieur* dove lo spazio si traveste in un'osmosi intrigante e allusiva con l'architettura.



Fig. 5: P.L. Pretti, Napoli da via San Carlo, lastra stereoscopica, gelatina bromuro d'argento, 1900 (Archivio Matania, Napoli).

Napoli e Parigi, dunque, quinte urbane pullulanti di vita, sembrano essersi prestate a fornire a Pretti gli spunti e gli strumenti necessari per interrogare le città tutte: le tante altre città che si aprono all'«ubiquità meravigliosa» [D'Autilia 2012, 104] del fotografo dilettante di primo Novecento con la varietà dei loro spazi, degli ambienti e dei luoghi storici di cui sembrano far parte integrante i passanti, le scene animate e gli amici e parenti in posa o colti in flagrante dall'obbiettivo.

In prevalenza nel suo archivio compaiono dunque fotografie di Napoli e della Campania (soprattutto di Capri, della costiera amalfitana e della provincia di Avellino), ma anche di molte altre città d'Italia (in primo luogo – in ordine quantitativo – Torino, seguita da Roma, Milano, Firenze, Pisa, Bologna, Piacenza, Parma, Genova, tanto per citare le principali). Altrettante ve ne sono raffiguranti città europee fra le quali spiccano, per quantità, quelle relative a città tedesche come Berlino, Dusseldorf, Monaco e Colonia. Non potevano mancare nel viaggio dell'aristocratico colto le tappe obbligate, oltre che della ricordata Parigi, di Strasburgo, Londra, Vienna e mete più lontane, in nord Europa e Russia fino alla ricerca dell'esotico sulle coste del Medio Oriente e della Turchia. E non potevano essere

GAIA SALVATORI



Fig. 6: P.L. Pretti, Berlino, Mohren Str., Entrata della metropolitana, lastra stereoscopica, gelatina bromuro d'argento, s.d. (Archivio Matania, Napoli).

trascurati, poi, neppure siti più impegnativi oltreoceano, ossia l'attraversamento delle Americhe, dal nord al sud del continente.

Immergendosi in questo immenso panorama (di cui mi limito qui a offrire una selezione solo d'ambito europeo), le tante città da Pretti attraversate, con occhio stereoscopico, si presentano - come già ho avuto modo altrove di sottolineare [Salvatori 2014, 171-178] - „trasparenti” e „misteriose” al tempo stesso [Sontag 1978, 98]: foto-documenti realistici, certamente, ma non necessariamente analogici della realtà, piuttosto di questa rivelatori di qualcosa di nascosto che il suo autore sente la necessità e il desiderio di svelare.

Così attraverso il suo sguardo fotografico, e pertanto parziale, siamo condotti a leggere la sua percezione del mondo urbano, penetrare nell'aria delle sue immagini, non diversamente da quanto avrebbe suggerito successivamente la penna di Italo Calvino quando scrive che «la città non dice il suo passato [ma] lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere» [Calvino 2014, 11].

Ma è una parzialità che prevede, di fatto, l'unicità dell'osservatore. L'apparecchio stereoscopico manuale per le lastre di vetro alla gelatina bromuro d'argento richiede, infatti, la visione individuale dell'immagine, ribadendo l'attitudine ad uno spettacolo privato ed elitario che sembra portare al limite estremo le potenzialità della visione fotografica. Con lo stereoscopio, tuttavia, non è un solo occhio a guardare: ciò dischiude una diversa prospettiva totalizzante, direi multisensoriale che, non a caso, fu particolarmente apprezzata dal ceto aristocratico e alto-borghese avvezzo, nell'Europa *fin de siècle* e fino almeno agli anni Venti, a coniugare più sguardi insieme (uno sguardo turistico, estetico, scientifico, artistico, sociologico, antropologico, affettivo) in relazione al soggetto rappresentato [D'Autilia 2012, 17], con un gusto per il piacere più complessivo: un «piacere stereoscopico», come fu definito dallo scrittore tedesco Jünger nel 1928, dovuto all'attivazione di un gioco di percezioni che, puramente visive all'inizio, si prolungano in sensazioni tattili o epidermiche [Clair 1984, 80]. Al nuovo tipo di pubblico più sofisticato e smalzato della modernità non bastava più, evidentemente, il solo *trompe l'oeil*, l'inganno dell'occhio sollecitato con le pareti e gli sfondati dipinti della pittura manierista e barocca,

dove già in qualche modo si invitava «lo spettatore a intrufolarsi nella scena e mescolarsi ai personaggi del quadro» [Belting 2008, 16], come un *voyeur* desiderante. La diversa «prassi dello sguardo» – per prendere a prestito un'espressione di Belting – che, fra XIX e XX secolo, sarebbe poi stata incarnata dalla visione stereoscopica, aveva tutte le caratteristiche per alimentare, fino alle estreme conseguenze, l'aspetto suggestivo della finzione tanto efficace in quanto paradossalmente realistica, della realtà ripresa dall'obiettivo. Ed è lo stesso Belting a suggerirlo (pur non riferendosi alla stereoscopia) laddove individua nell'immaginazione, in quanto condizione dello sguardo, una facoltà che «prevale su ciò che chiamiamo percezione» [Belting 2008, 24] : un'immaginazione che proprio la fotografia, e in particolare, quella tridimensionale, ha dimostrato di saper sollecitare al massimo grado. «La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio» – aveva scritto già nel 1931 Benjamin – «diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente» [Benjamin 1966, 62]. Il XIX secolo è un'epoca, infatti, in cui la coscienza individuale si consolida sempre più nella riflessione e il „risveglio“ si fa strada nella vita del singolo come un processo graduale a condizione che non si perda «il sogno della lontananza» [Benjamin 1986, 410].

Quanto descritto da Benjamin si avvicina, sostanzialmente, a ciò che si percepisce dalle visioni urbane delle varie città in questa sede attraversate (Napoli e Parigi ma anche, almeno, Berlino, Londra, Milano, Bologna, Firenze, Roma) dove la „lontananza“ delle prospettive è esaltata spesso dal taglio che privilegia il cannocchiale visivo, ma anche dagli ampi spazi che si aprono, in molte fotografie, in primo piano, abbracciati da un punto di vista ribassato e segnato da qualche particolare o dettaglio mai insignificante.

Dalle immagini stereoscopiche di Pretti, dunque, bisogna lasciarsi avvolgere per cogliere al meglio quanto le fotografie „dicano“ dell'universo di cose e persone che in esse vi figurano e per verificare quanto di quella realtà sia rimasta impressa sulla lastra o da essa sia scivolata via per sempre. Eppure – a seguire Susan Sontag - «le fotografie sono un modo per imprigionare la realtà, intesa come recalcitrante e inaccessibile, o per

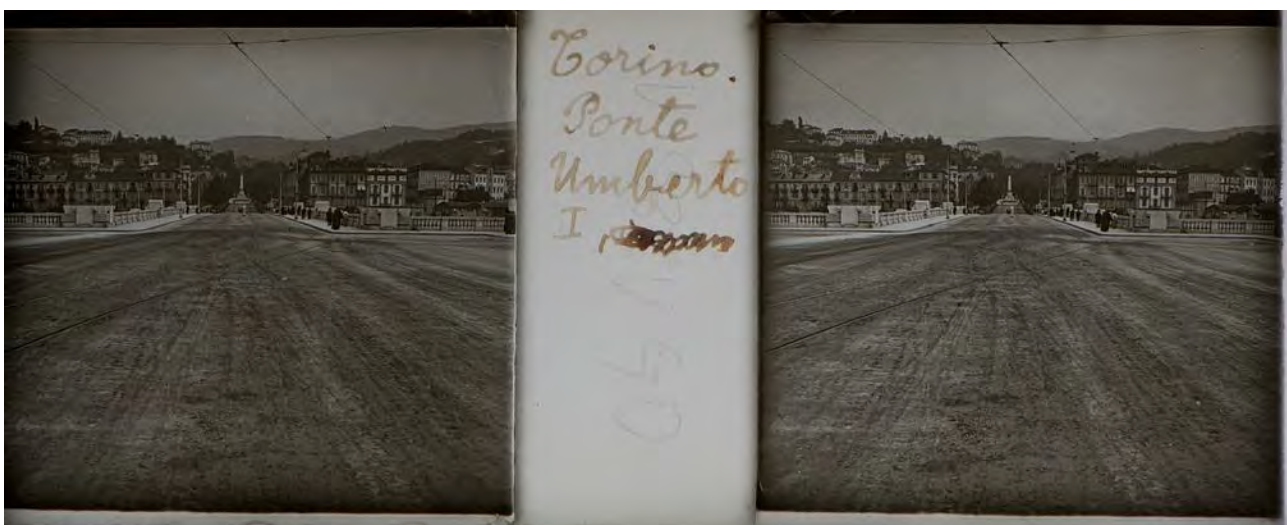


Fig. 7: P.L. Pretti, Torino. Ponte Umberto I, lastra stereoscopica, gelatina bromuro d'argento, s.d. (Archivio Matania, Napoli).

GAIA SALVATORI

immobilizzarla»; cionondimeno bisogna pur accettare che «non si può possedere la realtà, ma si possono possedere le immagini (ed esserne posseduti) [...]» [Sontag 1978, 141]. Nelle arti fra 800 e 900, infatti, si era tanto accentuata la «potenza dell'immagine» da lasciar spazio alla tendenza ad «attribuire alle cose reali le qualità di un'immagine» [Sontag 1978, 136].

Proprio facendo tesoro di tutto il potere illusivo delle immagini, così, la fotografia stereoscopica, nei quaranta-cinquant'anni della sua fortuna, ha sedotto i suoi produttori, come il suo pubblico, in viaggi che superano la soglia del percettibile, pur avendo fatto del realismo sostanzialmente una scelta. «il realismo è un progetto per la fotografia, non qualcosa che le appartiene per natura» [Mitchell 2008, 98].

Liberando «il problema del realismo dall'ontologia del mezzo», si può scoprire che esso può essere «molte altre cose, oltre che "aderente al referente"» dove si incrociano visibile/invisibile, umano/non-umano, materiale/immateriale [Mitchell 2008, 95].



Fig. 8: Sala dell'esposizione Napoli e Parigi nella fotografia di Pier Luigi Pretti con sei oculus rift, Istituto Grenoble, Napoli, novembre 2014.

Conclusioni

Se è plausibile, dunque, che la „ingenuità” tridimensionale della fotografia stereoscopica analogica abbia lasciato spazio, con l'avvento del digitale, a più complesse forme di fusione e confusione fra realtà e immaginazione, si può credere, in conclusione, che, per l'archivio di Pier Luigi Pretti (recentemente digitalizzato nella sua interezza) ciò ha significato, se possibile, un valore aggiunto. Le immagini digitali, in effetti, possono «migliorare la riuscita di uno dei più importanti traguardi della fotografia „classica” o „realista”, cioè la rivelazione di realtà inaccessibili ad occhio nudo» [Mitchell 2008, 85].

Si tratterà di vedere se scrutando, ingrandendo, penetrando con lo sguardo – con l'ausilio dei dispositivi d'ultima generazione (come gli Oculus Rift) – negli angoli più riposti della lastra stereoscopica, si arriverà a produrre qualcosa di nuovo, a scoprire qualcosa in più dell'evidenza, oltre quella «vertigine del Tempo compresso» individuato da Barthes nella „fotografia storica” [Barthes 1980, p. 96]. Ci abbiamo provato alla fine del 2014 in occasione del City Film Festival dedicato proprio a *L'immagine della città*. Con una piccola mostra-installazione multimediale, presso l'Istituto francese a Napoli, un modesto numero di foto delle città di Napoli e Parigi, viste dalla prospettiva tridimensionale di Pier Luigi Pretti, sono state per la prima volta proposte al pubblico sia con riproduzioni a contatto e proiezioni in *loop* su grande schermo, che in digitale con sei oculus con cui ci si poteva calare nelle immagini alla ricerca di più prospettive quasi tattili dei paesaggi e delle cose.

Non resta che aprire lo sguardo, con queste nuove, intriganti modalità, a quante altre città – fra le tante privilegiate da Pretti – sarà data la possibilità di riscoprire, anche se nella sola, non trascurabile, dimensione della virtualità.

Bibliografia

- FLORENSKIJ, P. (1995). *Lo spazio e il tempo nell'arte*, trad. it. a cura di Misler, N. Milano: Adelphi.
- BARTHES, R. (1980). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- BELTING, H. (2008). *Per un'iconologia dello sguardo*. In *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*. A cura di COGLITORE, R. Palermo: due punti edizioni, pp. 5-27.
- BENJAMIN, W. (1966). *Piccola storia della fotografia* (1931). In ID, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BENJAMIN, W. (1986). *Parigi. Capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, I. (2014). *Le città invisibili*. Milano: Mondadori.
- CLAIR, J. (1984). *Critica della modernità*. Torino: Umberto Allemandi editore.
- D'AUTILIA, G. (2012). *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*. Torino: Einaudi.
- Enciclopedia Italiana Treccani* (1950), vol. XXXII, Roma: Treccani.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- GERNSHEIM, H. (1955). *The History of Photography*. London [et al.]: Oxford University Press.
- Viaggio in Europa attraverso le «Vues d'Optique»* (1990). A cura di MILANO, A. Milano: Mazzotta editore.
- MITCHELL, W.J.T. (2008). *Realismo e immagine digitale*. In *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*. A cura di COGLITORE, R. Palermo: due punti edizioni, pp. 81-99.
- PICONE PETRUSA M.A. (1981). *Linguaggio fotografico e “generi pittorici”*. In *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra ottocento e novecento*. A cura di ID. Napoli: Macchiaroli editore.
- SALVATORI, G. - DE FLORIO, G. (2007). *Aspetti conservativi del fondo fotografico ottocentesco e novecentesco dell'Archivio Matania di Napoli*. In «Progetto Restauro», 42, Padova: il prato casa editrice.
- SALVATORI, G. (2014). *La città in 3D nella fotografia di Pier Luigi Pretti*. In *Intra ed Extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*. A cura di CIOFFI R. – PIGNATELLI G. Napoli: Giannini editore.
- SONTAG, S. (1978). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.
- TAZZI, P.L. (1989). *Esterno in un interno: le tavolette brunelleschiane e la fotografia*. In «Quaderni DI», 9, Napoli: Liguori.

La conquista della realtà: fotografia e urbanistica in Italia tra ricostruzione e crisi energetiche (1945-1979)

The conquest of reality: photography and urban planning in Italy between post-war reconstruction and energy crises (1945-1979)

GERARDO DOTI

Università degli Studi di Camerino

Abstract

In the years starting just after WWII up to the nineteen seventies, a sizable group of photographers and town-planners create a vast amount of images documenting evoked or broken traditions, selecting territories, settlements, artifacts and finds that all together could form the material for a generational album. Their explorations of the reality do not stem from the intent to restore the history or identity of the various local realities based upon primary artefacts, places and individuals but to get records of way of life. The result is a novel archeological imaginary, representations of "minor" works and utilitarian structures weathered by time, usage, and neglect. At the heart of this work there is the renewal of representation on the part of photographers, the common ideal strain to the nature and quality of the relationship between formal and informal landscapes, for the places to reinvent through the use of a new visual alphabet and a different kind of narration.

Parole chiave

fotografia, architettura, urbanistica, dopoguerra, utopia
 photography, architecture, town planning, postwar, utopia

Introduzione

Che tipo di contributo la fotografia offre alla pratica architettonica e urbanistica, alle istituzioni di governo della città e del territorio nel plasmare la forma urbis? In che modo le immagini fotografiche hanno contribuito a riorientare il punto di vista dei responsabili ed estensori dei progetti di piano, tendendo esse stesse a farsi progetto, in quanto esiti di un percorso ideativo che prelude a nuovi assetti urbani e territoriali? Qual'è il fondamento estetico-progettuale della fotografia, il suo ruolo nei processi di trasformazione della città e del paesaggio? Sono tutti interrogativi che se da un lato alimentano la discussione critica sulla natura del mezzo fotografico, dall'altro pongono in primo piano nodi irrisolti, primo fra tutti se sia traccia e espressione della realtà, per quanto evocata, se sia documento al servizio di altre teorie e tecniche d'intervento nel reale o, all'opposto, se sia riflesso di una cultura, di una ideazione creativa, di uno stato individuale della visione in un preciso momento storico.

Con questo contributo non si intende entrare nel vivo di un dibattito annoso e forse esaurito, quando ridotto a disputa antipodica ma dare per acquisite le reciproche interferenze di due pratiche, di due modelli percettivi, di due universi ideologici sospesi tra comprensione e trasformazione della realtà. L'urbanistica, intesa sia come disciplina e pratica professionale sia come attività di gestione, tutela e programmazione degli assetti

GERARDO DOTI

urbani e territoriali, può orientare le proprie scelte anche in base ai temi o ai fenomeni che lo sguardo fotografico riesce a cogliere sancendone l'urgenza o la rilevanza. Soprattutto, di quelle ricognizioni nel mondo reale può farne un uso strumentale, favorendo sia la costruzione del consenso dei cittadini intorno alle nuove politiche di piano sia l'azione di controllo delle amministrazioni nei processi di trasformazione delle città e del paesaggio. Infine, con le loro incursioni nei luoghi dell'abitare, i fotografi sono sempre andati ben oltre la registrazione dello stato degli insediamenti, la rappresentazione delle disfunzioni della realtà fisico-spaziale contemporanea, rinnovandone la visione.

Forse è superfluo ribadire che il rapporto tra le intenzionalità da cui muovono la fotografia e, più in generale, le pratiche di rappresentazione per immagini dello spazio abitato, sollecitate talvolta da principi e ideali esplicitamente politici e di denuncia sociale e la presunta obiettività di quelle stesse pratiche è, nella generalità dei casi, di natura conflittuale. Nel lavoro di maestri come Monti o Cresci, per citare i fotografi al centro di questo contributo e che più di altri hanno condotto campagne di rilevamento di insediamenti e territori per orientare, in funzione documentaria e progettuale, le attività di pianificazione e programmazione urbanistica a livello comunale, non c'è alcuna pretesa di accedere a una realtà „oggettiva“, indipendente dalla coscienza critica di chi osserva, registra e commenta. C'è piuttosto la volontà di andare oltre le immagini comuni dell'architettura minore o vernacolare, spesso assimilate a strumenti di classificazione logica degli abitati, per cercare di cogliere, con le proprie strutture mentali e la propria cultura visuale, le relazioni non aleatorie tra forme e caratteri di un impianto urbano o di un paesaggio.

1. Realtà della visione e realtà emozionale: il rinnovamento della fotografia dopo la ricostruzione

Gli anni Cinquanta del Novecento sono gli anni nel corso dei quali la fotografia italiana intraprende nuove vie, si rinnova nel profondo. Molto ha contribuito la nascita della Gondola, il circolo fotografico fondato nel 1948 da Paolo Monti, col preciso intento di «adeguare la fotografia ai tempi nuovi che la guerra aveva contribuito drammaticamente a maturare» [Rizzi 2012, 11]. Ma è nel corso del ventennio successivo, quando la questione dello specifico fotografico trova una risposta finalmente convincente nei lavori di fotografi come lo stesso Paolo Monti, Fulvio Roiter, Mario Giacomelli, Mario Cresci, Luigi Ghirri o Gabriele Basilico, che la fotografia, pur seguendo percorsi profondamente diversi tanto nelle basi teoriche e metodologiche quanto nelle prospettive di ricerca e nei contenuti ideali, farà registrare una progressiva rinuncia al fotoreportage per farsi progetto, conoscenza per immagini e atto di verifica della realtà.

Il rinnovamento della visione fotografica, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, si manifesta in molti modi, a cominciare dal rapporto che certi fotografi hanno intrattenuto e intrattengono ancora col disegno. Il ridisegno, da parte di Mario Cresci, di alcune opere capitali dell'arte fotografica del primo e secondo Novecento, dalle rayografie fantomatiche di Man Ray alle sequenze narrative di Duane Michals, scelte non a caso come emblemi di un linguaggio fotografico sovvertito dagli interventi grafici e pittorici degli stessi autori-fotografi, sembrano volere accreditare la fotografia tra quelle arti visuali maggiori – pittura, scultura, architettura – che, dal Rinascimento in poi, hanno trovato proprio nel disegno un solo e indiscusso principio unificatore.

In questo lungo trentennio di incursioni nel mondo reale, la ricerca fotografica è stata alimentata, in modo particolare, dagli scambi culturali con l'arte astratta e quella informale che ne hanno sicuramente favorito la svolta, all'inizio degli anni Sessanta, verso una dimensione essenzialmente introspettiva e concettuale. Gli architetti, dal canto loro, hanno dovuto prendere atto, in questi stessi anni, della progressiva indisponibilità di una fotografia documentaria da loro abitualmente impiegata come materiale di lavoro. Tra le vedute chiare e essenziali di parchi e quartieri urbani alla maniera di Eugène Atget, in grado cioè di restituire sia la realtà della visione sia il significato più profondo della realtà rappresentata e le immagini fotografiche nate con l'intento di risvegliare le coscienze e riformare la società, affiora una fotografia che, soprattutto tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, scopre, cerca di registrare e commentare una realtà emozionale, un sistema di relazioni interpersonali, la stessa condizione del fotografo nel mondo.

2. Fotografia e progetto urbanistico in Italia dal dopoguerra agli anni Settanta

Fotografia e urbanistica o, più in generale, cultura e governo della città, si sono intersecate, a partire dal secondo dopoguerra, sotto diverse angolazioni dando luogo ad altrettante interferenze o condizionamenti reciproci [Orlandi 2014, 17-30]. Che sia stata la pratica urbanistica a richiedere il supporto informativo della fotografia su temi o fenomeni specifici emersi in seno al dibattito architettonico sulla città e il territorio o, al contrario, sia stata la fotografia a condurre, in assoluta autonomia, esplorazioni oltre i margini insondati della realtà fisico-spaziale del paesaggio contemporaneo, dalla metà degli anni Sessanta, cambia profondamente la percezione dei luoghi e il modo stesso di descriverne e rappresentarne i problemi, gli assetti, il destino.

È proprio in questi anni che, in diversi ambiti di discorso cui corrispondono altrettanti modi di osservare la realtà, la percezione assume non solo il significato abituale di strumento di lettura ma anche di progetto dello spazio. Al tempo stesso il paesaggio si carica di molteplici valenze e problemi, accetta una varietà spiazzante di declinazioni, non ultima quella che vede nella città stessa una particolare forma di paesaggio.

Una vasta letteratura sulla città – tralasciando nella sua dimensione estetica, percepita come strutturazione in insiemi organizzati o come sintesi di istanze formali e procedimenti logico-matematici – inaugura gli anni Sessanta. Da Lynch a Cullen, dalla Jacobs ad Alexander, da Hall a Halprin, è tutto un fiorire di studi e teorie che cambiano i termini e gli stessi strumenti del dibattito sul presente e sul futuro degli insediamenti. In queste riflessioni la fotografia riveste un ruolo importante, anche se spesso limitato nella sua autorialità. È uno strumento al servizio del planner che la alterna al disegno o allo schizzo di prima mano per registrare i caratteri visivi della scena urbana, secondo un approccio di matrice percettiva che privilegia, nella generalità dei casi, l'ambito urbano tradizionale.

Se è vero che «la scelta stessa del campo ne restringe il metodo critico e la prassi» [Sica 1970, 194], è altrettanto vero che su questo impianto concettuale si fonda l'originalità della vicenda urbanistica italiana. Un'originalità che, secondo Fabbri, è da riferire alla sua dimensione utopico-popolare, e al suo essersi manifestata, tra la ricostruzione e la fine degli anni Settanta, soprattutto in disegni ed evocazioni di immagini, alla piccola scala come alla grande dimensione [Fabbri 1983, 18]. È il riconoscimento, seppure indiretto, di un primato delle facoltà visive ma anche la testimonianza di una continuità di approccio con la «linea gestaltico-empirica dello spazio controllato per tipi tradizionali (la piazza e la strada, la città e la campagna, l'espansione per forme caratterizzate)» [Sica, 192].

GERARDO DOTI

Altrettanto originale è stato l'apporto italiano allo sviluppo della cultura fotografica, e non solo per la scelta volutamente riduzionista dei temi (il quotidiano marginale, i caratteri essenziali di una nazione, il dipanarsi dell'esperienza al di là di ogni rigida definizione), ma anche per una netta propensione all'interrogazione piuttosto che alla persuasione.

3. Fotografia come rappresentazione documentaria: l'opera di Paolo Monti in Emilia

L'inizio del rapporto tra fotografia e un intero ambiente, intendendo con ciò sia il territorio sia i suoi insediamenti, assunti, secondo Pier Luigi Cervellati «quali nuovi argomenti/soggetto di indagine e di ricerca» [*Paolo Monti fotografo* 1983, 15] non nasce con le note campagne di rilevamento dei centri storici dell'Emilia e della Romagna, condotte da Paolo Monti con finalità anche progettuali dalla fine degli anni Sessanta fino al 1980 circa. Quel rapporto lo si può far risalire all'immediato dopoguerra, quando lo stesso Monti inizia a interessarsi delle isole lagunari, come Pellestrina o Burano, per estendere questo suo specifico interesse per le forme dell'insediamento a molte altre località e paesaggi, dal nord al sud della nostra penisola.

Sia le prime indagini che la campagna fotografica emiliano-romagnola, testimoniano, tuttavia, un interesse per la città storica che si esaurirà nell'arco di appena due decenni o poco più. Con la *Mission photographique* della Datar in Francia, iniziata nel 1984 e il *Viaggio in Italia* di Ghirri, dato alle stampe nel gennaio dello stesso anno, quell'interesse si sposta progressivamente e definitivamente verso nuovi temi, come lo *sprawl* urbano, la dimensione contemporanea del banale o dell'ordinario, i luoghi marginali o dell'abbandono, le aree incolte o i manufatti dismessi. È il manifestarsi di importanti cambiamenti nello sviluppo del «vedere fotografico riferito all'architettura e alla città», segni di una crisi tanto generale quanto utile, delle diverse forme della comunicazione visiva [Perego 1987, 100]. È soprattutto, se ci si riferisce a quella pietra miliare della fotografia italiana contemporanea che è *Viaggio in Italia*, il superamento della fotografia meramente ricognitiva o propedeutica allo sviluppo di piani e progetti per la città e il territorio. Il progetto realizzato da Ghirri in collaborazione con altri venti fotografi, tra cui lo stesso Cresci, tra il 1983 e il 1984, si fa pratica autoriflessiva, verifica di un modo di percepire il paesaggio nel momento in cui le relazioni tradizionali tra uomini e luoghi, comunità e territori è sul punto di scomparire [Detheridge 2012, 114].

Paolo Monti, tuttavia, è una figura centrale della cultura visuale italiana, soprattutto con riferimento al periodo compreso tra la ricostruzione e la crisi energetica del 1979. Paolo Fossati ha efficacemente tratteggiato il metodo di lavoro del fotografo novarese riferendolo a una intelligenza operativa «che trascende di colpo la documentazione per collocare ciò che è fotografato in un tessuto di riferimenti e di cultura che è direttamente interpretazione e proposta» [*Paolo Monti fotografo* 1983, 9]. Il tessuto di riferimenti su cui Monti interviene è, innanzitutto, la storia, lungamente coltivata come spazio di riflessione e cultura dell'immagine.

L'attitudine alla visione abitudinaria di spazi urbani e paesaggi del quotidiano, che è stata propria del neorealismo letterario, è presente nel lavoro di Monti già agli esordi della sua carriera. L'approccio del fotografo al paesaggio e all'architettura della città si è sempre caratterizzato per quella grazia ed esattezza delle vedute, che ne ha fatto il più moderno interprete della tradizione degli Alinari. Si è anche detto, a proposito del linguaggio di Monti, della sua abilità «nella scelta dei soggetti, nell'economia della campagna, nel "saper vedere"», che la riproposizione dell'immagine frontale, totale, è la testimonianza di come

un «recupero della grande ricchezza della maniera alinariana» possa avvenire non solo senza traumi ma anche senza fare, di quella stessa maniera, un nuovo stile, «nel senso di un sistema esclusivo di tutti gli altri» [Perego 1987, 101]. Il metodo di lavoro, nei tredici anni di documentazione dei beni architettonici e paesaggistici dell'Emilia Romagna, si fonda sulla progressività della scala di osservazione: da un tutto variamente declinato – brani di paesaggio rurale, particolari panoramici di centri storici, complessi architettonici e monumentali riprodotti nel loro contesto di pertinenza, invasi stradali, piazze, chiostri e cortili – che da conto del tipo e della qualità delle relazioni tra le parti, il fotografo procede indagando forme, caratteri, materiali e tessiture di superfici ed elementi architettonici e urbani.

Monti organizzava le sue campagne costruendo un rigoroso programma di riprese fondato su una colta conoscenza dei luoghi da fotografare. Non è un caso che tra negativo e stampa non ci sia alcuna differenza: il taglio e l'inquadratura del primo finiscono per essere, senza variazioni, gli stessi della seconda, nelle riprese sia su cavalletto sia con la macchina in mano. Nessuna forzatura o esasperazione del soggetto, in risposta all'urgenza di rendere riconoscibile non certo uno stile quanto un'idea di cultura e patrimonio culturale informati al recupero, se non addirittura alla conquista di una realtà ben più ampia e diversa di quella veicolata dai musei: un intero territorio regionale, oltre centosessanta comuni, a cominciare da Bologna, e il versante emiliano dell'Appennino da rifondare nella sua immagine.

Andrea Emiliani, parlando della figura di Monti, ha riferito di «un grande disegno storiografico» che avrebbe illuminato l'opera del fotografo nella seconda parte della sua vita, cioè dal secondo dopoguerra in poi [Paolo Monti fotografo, 13]. Si è trattato di un impianto storico-critico che ha comportato scelte anche radicali, prima fra tutte l'eliminazione della presenza umana o al più, la sua riduzione a dato antropometrico utile a stabilire rapporti dimensionali immediati tra uomo e spazio abitato. Nelle migliaia di fotografie scattate tra l'adozione del Piano Regolatore Generale del centro storico di Bologna (1969) e gli ultimi servizi fotografici effettuati nell'anno della scomparsa (1982), il ruolo di primattori è assegnato ai monumenti, all'edilizia minore, agli invasi spaziali, agli elementi architettonici della tradizione per restituire, senza presenze distraenti, i valori figurati del sistema urbano, i materiali, le tessiture, i volumi.

4. Il Meridione come spazio concettuale: l'opera di Mario Cresci in Lucania

La realtà rurale della Basilicata, è stata motivo di attrazione, già dai primi anni Cinquanta, per artisti, fotografi, architetti, sociologi e antropologi, italiani e stranieri, che volevano entrare nel dibattito sul mondo contadino da protagonisti e testimoni di una realtà avviata a una profonda trasformazione dei rapporti tra individui, comunità e sistemi sociali e a una irreversibile alterazione degli assetti fisico-spaziali tradizionali. I luoghi dell'esplorazione sono stati, immancabilmente, Matera e il suo territorio, il Metapontino, la Val Basento, i piccoli borghi isolati dell'entroterra e poi il latifondo, i paesaggi lunari dei calanchi e delle colline argillose, il territorio della Riforma e l'urbanizzazione delle campagne.

GERARDO DOTI



Fig. 1: P. Monti, Trevi, strada acciottolata, 1971 (Paolo Monti fotografo 1983).



Fig. 2: P. Monti, Via Zamboni a Bologna, 1968. (Paolo Monti fotografo 1983).

Luoghi descritti e vissuti da Levi, documentati e indagati, subito dopo la guerra, da registi come Lizzani, utilizzati come sfondo di vicende melodrammatiche o eletti a modello della tragica arretratezza non di un centro abitato o di una intera regione ma di tutto il Mezzogiorno, come nel cinema di Volpe e Lattuada. Le fotografie di maestri come Henry Cartier-Bresson o Mario Cresci, che hanno fotografato paesaggi e ambienti della Basilicata tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, pur essendo gli esiti di ricerche condotte seguendo traiettorie diverse, hanno avuto in comune almeno due aspetti: la tensione conoscitiva che ha guidato le loro esplorazioni nella realtà regionale e la convinzione che si potesse afferrare quella realtà a patto di stabilire un legame forte con le persone, le cose, gli ambienti. La fotografia, così intesa e praticata, è stata allo stesso tempo scoperta di se e dell'altro da se.

L'attenzione di quanti hanno percorso questi luoghi – da David Seymour a Mario Cresci, passando per Fosco Maraini, Franco Pinna, Giuseppe Bruno, Ando Gilardi, Arturo Zavattini, Michele Gandin, Rosario Genovese e Henry Cartier-Bresson – si è molto spesso indirizzata agli uomini, le donne, i bambini. È stato un impegno estraneo a qualsiasi velleità storicizzante o di manipolazione della realtà osservata, uno sguardo prevalentemente indirizzato ai segni del cambiamento.

Se il paesaggio lucano di Cartier-Bresson, riprodotto in forme sintetiche, leggermente sfocate e fuggenti, riflette ancora l'antica predilezione per la grande pittura di paesaggio, soprattutto nella interpretazione che ne hanno dato pittori anche molto distanti nel tempo, come Jacob van Ruisdael o Camille Corot, con Cresci la fotografia diventa progetto. L'interazione con un ambiente costituito non solo di comunità, spazi dell'abitare e del lavoro, ma anche di significati e funzioni che nel corso del tempo hanno dato luogo a uno spesso sedimento di letture e interpretazioni è la caratteristica fondativa dell'esperienza del laboratorio veneziano di ricerca e programmazione "Polis", il gruppo di elaborazione del PRG del Comune di Tricarico formato da Aldo Musacchio, Raffaele Panella, Ferruccio Orioli e Mario Cresci.

I criteri direttori del progetto, il tipo di approccio alla definizione di uno strumento inteso come esito di «ricerche dirette a interpretare e conoscere la realtà di una comunità [...]», regolare i modi in cui il rapporto tra società e economia si manifesta al livello dell'insediamento [e quindi] prevedere e organizzare» sono compendiate nel *Quaderno del Piano*, a cura del gruppo Polis, pubblicato nel febbraio del 1967 [*Quaderno* 1967, 1].

Il *Quaderno*, si compone di appena trentaquattro pagine che illustrano altrettanti temi e problemi – dalle nozioni di piano e di urbanistica all'inquadramento geografico e territoriale, dalla struttura e distribuzione della proprietà al tipo di agricoltura, dalla città fisica alle istituzioni – con la formula del testo breve accompagnato da qualche grafico esplicativo e, soprattutto, dalle fotografie della campagna condotta da Mario Cresci nei mesi precedenti.

Se le fotografie di Monti, di qualche anno dopo, saranno delle operazioni di censimento e inventariazione del patrimonio artistico e culturale, delle riprese finalizzate a un piano di conservazione di una città d'arte molto sensibile ai problemi urbanistici come Bologna, quelle di Cresci a Tricarico, pur essendo sollecitate da necessità documentative e progettuali funzionali alla redazione di un piano, muovono in tutt'altra direzione. Cresci ha più volte dichiarato che l'intervento di Polis ha cercato, fin dall'inizio, di sottrarsi ad ogni forma di retorica meridionalista e la sua fotografia riflette questo orientamento programmatico.

GERARDO DOTI



Fig. 3: Gruppo POLIS, Piano particolareggiato della Conca di Sant'Antonio, Tricarico, 1967. Riporto delle indicazioni di Piano sulla ripresa fotografica (per gentile concessione dell'architetto Ferruccio Orioli).

Le foto documentano e interpretano i caratteri strutturali di un intero territorio e lo fanno ricorrendo alle tecniche di ripresa più diverse, dalla veduta di scorcio a quella frontale, dalla ripresa ravvicinata alla panoramica e alla veduta zenitale. Lo sguardo del fotografo come degli altri membri del gruppo, non privilegia la specificità delle forme dell'abitare e meno che mai la storia come repertorio, quanto – come ha spiegato Orioli in un nostro recente incontro – i rapporti spaziali esistenti all'interno delle stesse forme tradizionali dell'abitare.

In occasione dei numerosi sopralluoghi effettuati negli interni delle case del centro storico di Tricarico, Musacchio, Orioli e Cresci si dispongono, ciascuno con le proprie risorse tecniche e concettuali, come scopritori, catalogatori e custodi di uno spazio domestico che non è solo espressione di regole costruttive e funzionali, usi, consuetudini, oggetti e significati simbolici di una cultura tradizionale sul punto di scomparire. Alcuni dettagli – in particolare l'armadio o la dispensa ricavati in una nicchia muraria da una pannellatura lignea di dimensioni standard; i lavabi, i pavimenti e i rivestimenti ceramici di produzione industriale, presenti senza differenze significative, in quasi tutte le abitazioni; il frigorifero, la televisione e la cucina a gas – fotografati da Cresci e riproposti nel *Quaderno*, sono per tutti i membri del gruppo, dati culturali assolutamente imprevisi, la testimonianza della penetrazione e diffusione dei modelli più comuni della società dei consumi.

Il precario equilibrio spazio-temporale degli interni delle abitazioni del nucleo più antico, il rapporto destabilizzante tra la fissità analitica di oggetti e superfici da una parte e la mobile indeterminatezza della presenza umana dall'altra, Cresci lo ripropone anche negli esterni. La veduta di via Rabatana, nella pagina del *Quaderno* dedicata alla „viabilità interna“, è forse la versione più estrema di quel rapporto. Una foto che riproduce, come un'ombra inquieta e terrificante, la scura silhouette di una bimba nel gelido isolamento della strada. Una immagine che sollecita una riflessione non tanto sulla condizione di quell'umana presenza, quanto sul destino di quei luoghi, sul lento e implacabile processo di impoverimento, degrado e abbandono dei piccoli centri del Mezzogiorno. Tempo dell'azione fotografica e fissità dello spazio, inteso come eterno presente, sono i termini di una riflessione che



Fig. 4: M. Cresci, gradonata (a sin.) e via Rabatana (a destra), Tricarico, 1967 (Quaderno del Piano 1967).

Cresci porta avanti, spostando le forme tradizionali di rappresentazione dei luoghi del sud su un piano analitico e concettuale.

Conclusioni

Il ruolo che la fotografia può avere nel dare forma alla realtà del costruito e del paesaggio, nella loro dimensione storica e nelle rispettive proiezioni sul futuro, è un tema essenziale della nostra visione dello spazio e del nostro giudizio sulle relative interpretazioni. Sono in molti a chiedersi se gli sviluppi della fotografia urbana e di paesaggio, nei suoi rapporti col progetto, sia esso architettonico o urbanistico, trovino oggi le condizioni per un superamento delle scuole, quella di tradizione alinariana e quella di marca concettuale. L'autonomia e l'unicità del lavoro autoriale, rivendicate dalla fotografia contemporanea e da alcuni versanti criticate per l'irrilevanza dei valori specifici dei soggetti fotografati e finanche per l'oscuramento delle verità interne dell'oggetto ripreso, non solo sembrerebbero interferire con la storia e le tradizioni, ma confliggerebbero con le stesse finalità progettuali di un piano di sviluppo urbano e territoriale. Rapporto organico col progetto e libertà esecutiva del fotografo sono in ogni caso decisivi poiché è necessario sia *pianificare per sopravvivere*, sia conoscere per pianificare, come ha ribadito di recente Andrea Emiliani [*Visioni di città*, 2014]. Fotografi e urbanisti non sembrano tuttavia interessati a integrare in una sola visione, poetiche delle neoavanguardie, da una parte, e governo del territorio, dall'altra. Se per i primi lo spazio che abitiamo è sempre più un universo di segni in mezzo ai quali la presenza dell'uomo è forse il dato più effimero o, per altri versi, la parte più impotente [Lucas, Agliani, 43], i secondi, nei casi migliori, puntano a «rafforzare il legame strutturale tra territorio e cittadinanza attiva [la quale] si esprime compiutamente soltanto attraverso l'esercizio dei propri diritti e la partecipazione alla vita

GERARDO DOTI

istituzionale e collettiva» [Detheridge, 281], senza le quali non è possibile pianificare la trasformazione.

I fotografi, al pari degli artisti, non possono tuttavia sfuggire alla responsabilità di fornire una risposta al tema centrale del fare artistico in generale e fotografico in particolare che è quello della verità, concetto che racchiude in sé una speranza progettuale. Se il suo ruolo è quello di illuminare, anticipando, al di là di uno sterile confronto sulla sua vera natura, allora i suoi sbocchi non possono che occupare uno spazio aperto in senso dialettico. Verità e realtà come fondamenti di un'utopia concreta, possono essere la base di un dialogo fertile tra fotografia, architettura della città e urbanistica, imponendosi, negli anni a venire, nel dibattito sulla formazione di una nuova cultura spaziale.

Bibliografia

- DEATHERIDGE, A. (2012). *Scultori della speranza*, Torino: Einaudi, 2012.
- FABBRI, M. (1983). *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini*. Bari: De Donato.
- LUCAS, U. - AGLIANI, T. (2004). *Storia d'Italia. Annali 20*. Torino: Einaudi.
- ORLANDI, P. (2014). *Visioni di città. La fotografia tra indagine e progetto*, Bologna: Bononia University Press.
- Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960-1980)*. (1983). A cura dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna: Edizioni Alfa.
- PEREGO, F. (1987). *Fotografia, città e una questione di stile*, Roma-Bari: Laterza.
- Quaderno del Piano*. (1967). A cura del gruppo di elaborazione del Piano Regolatore Generale: Mario Cresci, Aldo Musacchio, Ferruccio Orioli, Raffaele Panella, Treviso: Off. Graf. Longo e Zoppelli.
- RIZZI, E. (2012). *Paolo Monti, fotografie, il furore del nero*. A cura di ZANZI, P. Milano: Skira.
- SICA, P. (1970). *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Roma-Bari: Laterza.

Sitografia

- <http://archivio.eddyburg.it/article/articleview/10708/0/302/> (consultato 30/4/2016)
- <http://www.mariocresci.it> (consultato 30/4/2016)
- http://www.centrodocumentazione.scotellaro.org/biografia_scotellaro.asp (consultato 30/4/2016)

Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio "ordinario" nell'Italia del secondo dopoguerra

Photography, City Planning, and the (Re-)Invention of "Ordinary" Landscapes in Post-War Italy

ANTONELLO FRONGIA

Università degli Studi Roma Tre

Abstract

Current scholarship sees the 1980s as a crucial decade for the emergence of a new strain of Italian photography focused on "man-altered", "banal", and "everyday" landscapes, an approach purportedly inspired by certain aspects of Neorealism and international precedents such as the New Topographics. Leaving aside this self-referential, generational view of photographic culture, this paper aims to chart the number of contacts, intersections, and exchanges between documentary practices and urban studies on the theme of ordinary landscapes throughout the post-war period. Focusing on selected case studies, the paper thus aims to present a tentative framework toward an integrated history of urban photography in contemporary Italy.

Parole chiave

Fotografia documentaria, urbanistica, paesaggi ordinari
Documentary photography, city planning, ordinary landscapes

Introduzione

Nel 1984, aprendo il catalogo della mostra *Viaggio in Italia*, Arturo Carlo Quintavalle osservava che il carattere saliente della nuova fotografia italiana del paesaggio contemporaneo risiedeva nella sua capacità di avanzare una critica operativa al potere e alle ideologie delle rappresentazioni dominanti. Al «luogo comune dei monumenti» consolidatosi attraverso lo stile-Alinari e volgarizzato dalle cartoline illustrate, alle consolatorie narrazioni sul Sud emarginato, le fotografie di Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice (per citare solo i fotografi oggi più noti tra i venti riuniti dalla mostra) reagivano ponendosi di fronte al paesaggio come luogo ignorato e quindi emarginato, escluso, una ricerca dell'Italia ai margini dell'ambiguità, del finto, del doppio, dell'Italia sostanzialmente esclusa, dell'Italia che però è anche la sola che noi conosciamo, comprendiamo, viviamo perché è la sola che possiamo considerare in diretto rapporto con la nostra dissociata esistenza [Quintavalle 1984, 11].

Per Quintavalle, ad accomunare i fotografi riuniti in *Viaggio in Italia* non era la riflessione sul linguaggio o sullo stile (l'adesione a quello che successivamente sarebbe stato definito, *d'après* Walker Evans, lo «stile documentario»), ma anzitutto la scelta del soggetto stesso della ricerca, individuato nel paesaggio ordinario e banale della vita quotidiana. Il paesaggio, dunque, inteso anzitutto come spazio vissuto soggettivamente dal fotografo nella dimensione euristica del viaggio; e la fotografia di questo ambiente ordinario, pensata non più solo come quadro o rappresentazione, ma come opera aperta, luogo virtuale per un

ANTONELLO FRONGIA

auspicato incontro tra cultura artistica e cultura materiale, tra l'autore e lo spettatore, ora inteso come attivo interprete e cittadino.

Nell'iconografia di *Viaggio in Italia* questo programma assumeva forme diverse. In una fotografia di Vittore Fossati a Santo Stefano Belbo (fig. 1) un distributore di benzina tra le serrande chiuse di un'officina sembrava evocare la provincia di Walker Evans e la desolazione urbana di Edward Hopper, ritrovate nel paese d'infanzia di Cesare Pavese. A uno sguardo più accurato, tuttavia, l'elegante portone semiaperto invitava lo sguardo ai volumi e agli echi di un androne abitato, mentre i gradini e la semicolonna timidamente accennata emergevano come indizi di una storia dell'abitare novecentesco e borghese, intessuto di persone, famiglie, relazioni e ambizioni sociali. La dialettica tra il chiaro disegno del paesaggio storico e la banalità di quello contemporaneo emergeva anche in una veduta della ferrovia di Livorno di Giovanni Chiaramonte (fig. 2), dove la torretta dell'ottocentesco stabilimento termale, modellata sulla torre fiorentina del Mangia, spuntava incerta tra i vagoni e i cavi dell'alta tensione, come nella scenografia fittizia di un'Italia in miniatura.

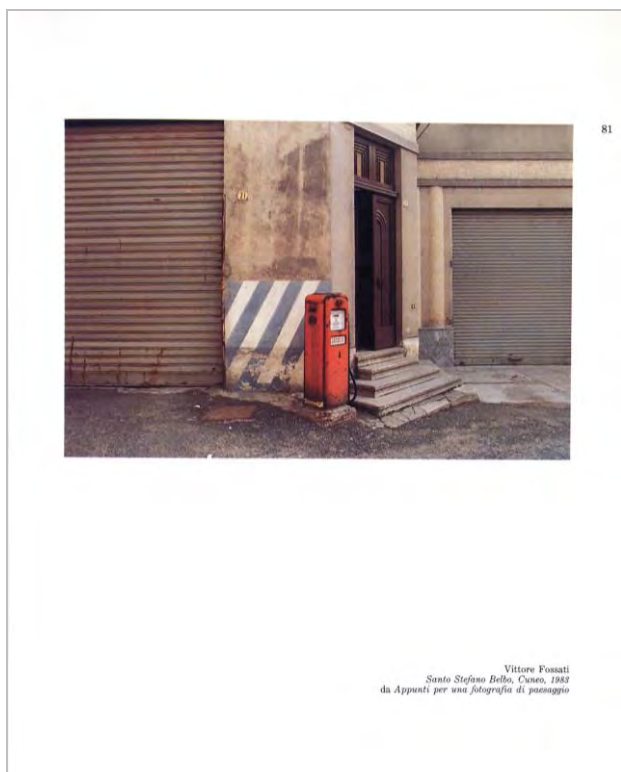


Fig. 1: Vittore Fossati, *Santo Stefano Belbo, Cuneo, 1983*. (Ghirri et al. 1984, 81).

Fig. 2: Giovanni Chiaramonte, *Livorno, 1982*. (Ghirri et al. 1984, 75).

La storiografia successiva si è trovata concorde nell'individuare nella prima metà degli anni Ottanta l'emergere di una nuova fotografia che per la prima volta scopriva il palinsesto visivo del paesaggio italiano. Se già nel decennio precedente si era avviata la riflessione «sull'indefinitezza della descrizione dello spazio, inteso calvinianamente come "groviglio intricatissimo di segni"» [Russo 2011, 372], è infatti attorno a *Viaggio in Italia* e all'attività catalizzatrice di Luigi Ghirri che si è identificato un «procedere in gruppo» [Valtorta 2013,

11], una «scuola tentacolare» [Valtorta 2000, 19] di rilievo internazionale. Ad accomunare questi fotografi era un'etica dello sguardo che, privilegiando il principio della «qualsiasi» [Guidi 2004, 180], istituiva il testo fotografico come campo di condivisione di un dubbio essenziale e irrisolvibile sulla condizione dell'individuo contemporaneo:

Il concetto di viaggio viene anzi liberato dalla tradizionale e, potremmo dire, conformistica tendenza a cercare il *diverso* e il *rischioso* per essere consegnato a una quotidianità ricca di situazioni *banali*, che banali non sono. Nulla infatti è banale e nulla è speciale, poiché, come impariamo vivendo, grazie al nuovo si cerca di capire il noto, e attraverso il noto, l'abituale, si immagina il nuovo, che è poi semplicemente ciò che non conosciamo [Valtorta 2004, 12-13].

Come è stato osservato, è stata proprio questa scoperta del paesaggio ordinario da parte della cultura fotografica degli anni Ottanta - «la ricerca della bellezza, della poesia nell'ordinario e nel banale» - che ha imposto anche alla cultura architettonica e urbanistica italiana un nuovo modo di considerare le forme del territorio, intese non solo come lessemi decodificabili nel disegno, nella mappa e nel progetto, ma riconosciute fenomenologicamente nei «contorni del molteplice, del frammento, dell'eterogeneo» [Durbiano, Robiglio 2003, 86, 87].

Pur riconoscendo l'importanza e la fondatezza di queste ricostruzioni, in questo contributo intendo proporre un superamento dei limiti disciplinari e generazionali sin qui consolidati nel discorso sulla fotografia italiana dei paesaggi ordinari, nella prospettiva di una possibile «integrated history of picturemaking» [Chiarenza 1979]. L'isolamento della fotografia dalle altre pratiche e dai saperi che si sono via via occupati del paesaggio ordinario appare infatti problematica per la natura stessa del soggetto, costitutivamente investito da sguardi incrociati, estetiche sovrapposte, transazioni culturali che nell'epoca della contemporaneità superano i confini delle singole discipline e delle identità nazionali. Non è possibile comprendere pienamente la storia delle rappresentazioni del paesaggio senza indagare allo stesso tempo la storia delle trasformazioni materiali che lo hanno investito e degli attori che a tutti i livelli vi hanno partecipato; i discorsi multidisciplinari che ne sono conseguiti; le interazioni tra pratiche testuali e pratiche visive che hanno consentito di mediare e „ri-mediare” nel tempo questi discorsi, a partire dalla definizione stessa di paesaggio „banale”, „quotidiano”, „vernacolare” e „ordinario” che la cultura italiana si è trovata in gran parte a mutuare da altri sistemi culturali.

I paragrafi che seguono offrono un primo saggio di mappatura dell'interesse per il paesaggio ordinario emerso nel dialogo, frammentario ma costante, che la cultura fotografica ha intrattenuto con la cultura urbanistico-architettonica nell'Italia del secondo dopoguerra. L'ipotesi di fondo è che proprio in questo dialogo risieda un carattere distintivo della fotografia italiana del “paesaggio contemporaneo” rispetto ad altre culture visive, *in primis* quella anglosassone, costituitesi storicamente in una rete più complessa di rapporti, non solo con le discipline della città (urbanistica, geografia urbana, antropologia, sociologia), ma anche con la fotografia ottocentesca, quella documentaria degli anni Trenta, la *Land Art* e l'*Arte concettuale*.

1. Occhio quadrato di Alberto Lattuada (1941): un prototipo

Nel 1941 le edizioni di *Corrente* diedero alle stampe *Occhio quadrato*, una raccolta di 26 fotografie realizzate da Alberto Lattuada che rappresentava un *unicum* non solo

ANTONELLO FRONGIA

nell'iconografia della città italiana ma anche in ambito internazionale [Lattuada 1941]. Ventiseienne, Lattuada si era formato al Politecnico di Milano (dove era stato amico di Giorgio Labò, figlio dell'architetto razionalista Mario), si era occupato di cinema d'avanguardia (contribuendo con Luigi Comencini a gettare le basi per la futura Cineteca di Milano) e aveva pubblicato regolarmente in riviste come *Camminare*, *Corrente di vita giovanile* e *Domus* [Alberto Lattuada 1982]. *Occhio quadrato*, poi considerato una sorta di ritratto della periferia industriale milanese, era in realtà il frutto di un itinerario geografico e mentale più complesso. Un'analisi ravvicinata delle fotografie dimostra infatti che la serie muoveva dal gasometro dismesso a sud di Porta Lodovica, utilizzato come dimora dai senza tetto, verso luoghi e paesaggi differenti a Torino (fig. 3), Venezia e Albignaseo (sul Lago di Como), prima di ritornare tra le vie di Milano con una corposa sottoserie sulla fiera di Sinigaglia, nello studio dell'artista Giacomo Manzù e lungo i bastioni di Porta Romana (fig. 4), chiudendosi sulla veduta di uno stabilimento industriale in rovina, intitolata significativamente *Fine della città*. Nelle fotografie del libro, come in molte altre di quegli anni, Lattuada rivolse lo sguardo agli aspetti più marginali dell'ambiente costruito, evitando metodicamente di riprendere oggetti architettonici di rilievo e spazi pubblici monumentali per privilegiare frammenti, materiali e relazioni di un tessuto urbano in via di sparizione. Pubblicato nella collana *Arte* diretta da Duilio Morosini, *Occhio quadrato* si inseriva nel quadro delle attività promosse dagli intellettuali di fronda riuniti attorno alla rivista *Corrente* negli anni che seguirono la sua chiusura, imposta dal regime fascista nel 1939. Se *Omnibus*

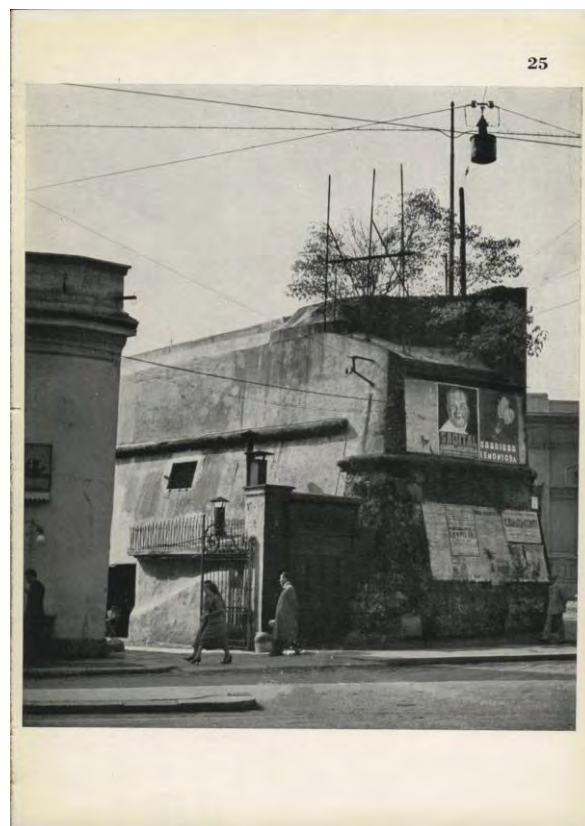


Fig. 3-4: Alberto Lattuada, *Vie secondarie e Bastioni* (Lattuada 1941, tavv. 16, 25).

di Leo Longanesi, *Almanacco Letterario Bompiani* e poi *Tempo* poterono fornire a Lattuada esempi concreti di un nuovo discorso visivo indipendente dalle retoriche testuali, in alcuni saggi apparsi in *Cinema*, *Corrente* e la stessa *Domus* trovò forse lo stimolo a utilizzare la fotografia «per scoprire nuovi aspetti di una città, di una regione, di una campagna, di un paesaggio, di un'opera d'arte», come aveva scritto Giuseppe Pagano nel 1938 [Paoli 2009]. Proprio le fotografie quadrate di Pagano, in parte esposte e pubblicate in occasione della VI Triennale del 1936, suggeriscono un ascendente per il giovane Lattuada: pur nelle significative differenze di approccio (con un interesse decisamente più marcato di Pagano per le qualità materiche e le strutture formali dell'ambiente moderno) non mancano infatti punti di coincidenza tra i due fotografi-architetti, ad esempio nel comune interesse per l'ordine apparentemente casuale degli *objets trouvés* alla Fiera di Sinigallia [Giuseppe Pagano 1979, 128-131]. Non meno importante dovette essere la recensione di *American Photographs* di Walker Evans pubblicata su *Corrente* nel 1939 da Giulia Veronesi (l'unica apparsa in Italia in quegli anni), che ne celebrava la qualità «scarnificata e rigorosa, senz'alcuna compiacenza estetizzante» [Veronesi 1939, 2]. Benché non sembri rimanere traccia di un eventuale contatto diretto di Lattuada con il libro di Evans prima del libro del 1941, è plausibile che in queste valutazioni egli poté trovare la conferma di una direzione di lavoro intrapresa senza alcun precedente o modello diretto.

Un aspetto sinora non sufficientemente evidenziato delle ricerche di Lattuada riguarda le idee sull'architettura e la città moderna espresse in alcuni suoi scritti redatti o pubblicati durante la gestazione di *Occhio quadrato*. In più d'una occasione, infatti, Lattuada non mancò di criticare le radicali trasformazioni urbane promosse dal regime, lamentando sia l'estetica dell'architettura razionalista che la generale distruzione di luoghi e tessuti della città antica, la tendenza dominante ad «allargare la via, abbattere le piante, sventrare gli orti, spianare i bastioni, coprire le acque» a favore di una città «tutta di pietre e di asfalto» [Lattuada 1939, 5]. In maniera ancora più esplicita, Lattuada aveva additato polemicamente la rivista *Urbanistica* (nata nel 1933 come organo dell'Istituto Nazionale di Urbanistica) come principale veicolo di propaganda per il nuovo ordine del «piano divoratore»:

A scorrere un'annata della rivista «Urbanistica» vien voglia di comperare subito un biglietto circolare per vedere l'Italia prima che l'inevitabile sia compiuto.

I più bei centri d'architettura sparsi nelle nostre città piccole e grandi, le più belle prospettive [...] vengono attaccati dal piano divoratore con una sicurezza e velocità sorprendenti [Lattuada 1938, 4].

Presentato in tono minore dal suo autore come «un magro libretto di fotografie», animato dal desiderio di «ritornare a guardare gli uomini con gli occhi dell'amore» [Lattuada 1941, XIV], *Occhio quadrato* si inseriva dunque in una polemica condotta dagli artisti di *Corrente* contro la città ufficiale e i piani magniloquenti del regime. Sebbene fosse stato recensito positivamente (ad esempio da Luigi Bartolini per *Domus*), il libro non ebbe alcun seguito immediato e venne di fatto dimenticato per oltre un quarantennio. Per il rifiuto polemico non solo dell'estetica del regime ma anche dei modelli modernisti consolidati in quegli anni, per l'ampiezza geografica e tematica della ricerca, per l'originale articolazione della sequenza, le 26 tavole fotografiche di Lattuada si possono tuttavia considerare come il prototipo insuperato di un'esplorazione organica del paesaggio ordinario moderno in Italia.

ANTONELLO FRONGIA

2. Il townscape in Italia

Il sostanziale disinteresse di *Urbanistica* per il paesaggio spontaneo contro il quale Lattuada aveva polemizzato nel 1938 perdurò sino alla fine degli anni Cinquanta. Durante il fascismo, il *Notiziario urbanistico* curato da Vincenzo Civico aveva spesso incluso fotografie delle trasformazioni in atto nelle città italiane, ma la loro attenzione era rivolta perlopiù alla descrizione volumetrica, ai nuovi spazi pubblici e all'isolamento degli elementi monumentali; solo in talune vedute d'insieme iniziava ad emergere la progressiva densificazione senza ordine della semiotica urbana, come in una fotografia intitolata *Fili di ogni genere nel centro di una nostra città* che illustrava la recensione di un libro di Erik Silva sull'estetica delle strade moderne [Midana 1937, 266]. Anche nel periodo della ricostruzione, l'apparato fotografico di *Urbanistica* continuò ad essere utilizzato per sostenere l'idea di una forma urbana individuata primariamente attraverso lo studio morfologico, privilegiando anzitutto il tema dello *skyline* delle città murate. Questo approccio trovò la sua espressione grafica più compiuta nel numero del 1958 dedicato al piano di Assisi, nel quale Giovanni Astengo utilizzò vedute fotografiche modificate con mascherature di colore per evidenziare «la rovina recente» del panorama storico, ovvero gli inserimenti edilizi non integrati con la scala e la *texture* della città medievale [Astengo 1958, 44-51].

A metà degli anni Cinquanta, tuttavia, la cultura urbanistica italiana aveva iniziato a registrare gli esiti delle ricerche sul paesaggio urbano condotte in area anglosassone da Ian Nairn e dal gruppo di *Architectural Review*, concretizzatesi in una serie di servizi della rivista e in libri come *Townscape* (1949), *Outrage* (1955) e *Counter Attack* (1956) [Pousin 2007]. Un momento di svolta si ebbe nel 1956, quando Vittoria Calzolari pubblicò su *La casa* un'indagine sugli elementi della scena urbana ampiamente basata sul rilievo fotografico. Si trattò, in parte, di un censimento visivo dei materiali e delle *textures* incongrue del paesaggio monumentale che ricordava nel metodo l'approccio tipologico inaugurato negli anni Trenta da Pagano. Alcune fotografie, tuttavia, sembravano voler riconoscere aspetti di complessità del nuovo *townscape* italiano. Così in una scena di Viale Buoizzi a Roma (fig. 5) il rapporto dinamico tra la quinta edilizia, i giovani alberi, il palo telefonico e il passante sembrava echeggiare un gusto per l'istantaneità che in quegli anni veniva consolidandosi nella cultura fotografica attraverso i libri di Cartier-Bresson. Questa apparente apertura visiva era però immediatamente contraddetta dalla didascalia «un lampione, un pezzo di pavimentazione e un albero che non formeranno mai un quadro» che evocando l'unità perduta sembrava piuttosto allinearsi con le denunce della neonata *Italia Nostra* e di un libro come *I vandali in casa* di Antonio Cederna [Cederna 1956].

Urbanistica diede segno di accogliere gli studi anglosassoni sul *townscape* solo alla fine del decennio. Indizi di un atteggiamento mutato si ebbero infatti nel 1959 a proposito del piano di Genova, che la rivista presentò con un testo di Giovanni Romano corredato da due pagine di fotografie così commentate:

Gli arredi stradali, le insegne, le linee elettriche e telefoniche invadono gli spazi con un caotico intrico, assumendo una particolare importanza nel paesaggio urbano. La regolamentazione di questo campo è molto delicata perché incide profondamente sulla vivacità dell'ambiente [Romano 1959, 36].

Ma fu l'anno successivo, con un intero numero largamente dedicato al VII Convegno INU di Lecce *Il volto della città*, che *Urbanistica* parve accogliere in modo più organico il tema del paesaggio spontaneo della città e il ruolo della fotografia come strumento di conoscenza

oltre che di denuncia. Se fu soprattutto l'ampio intervento iniziale di Lionello De Luigi sul *townscape* inglese a definire il quadro delle ricerche e la nuova attitudine a «cogliere ed apprezzare i valori emotivi derivanti da accostamenti contrastanti» [De Luigi 1960, 10], fu invece la sezione curata dalla stessa Calzolari su *Il volto della città americana* ad offrire l'esempio più compiuto di un viaggio fotografico nel paesaggio ordinario (fig. 6).

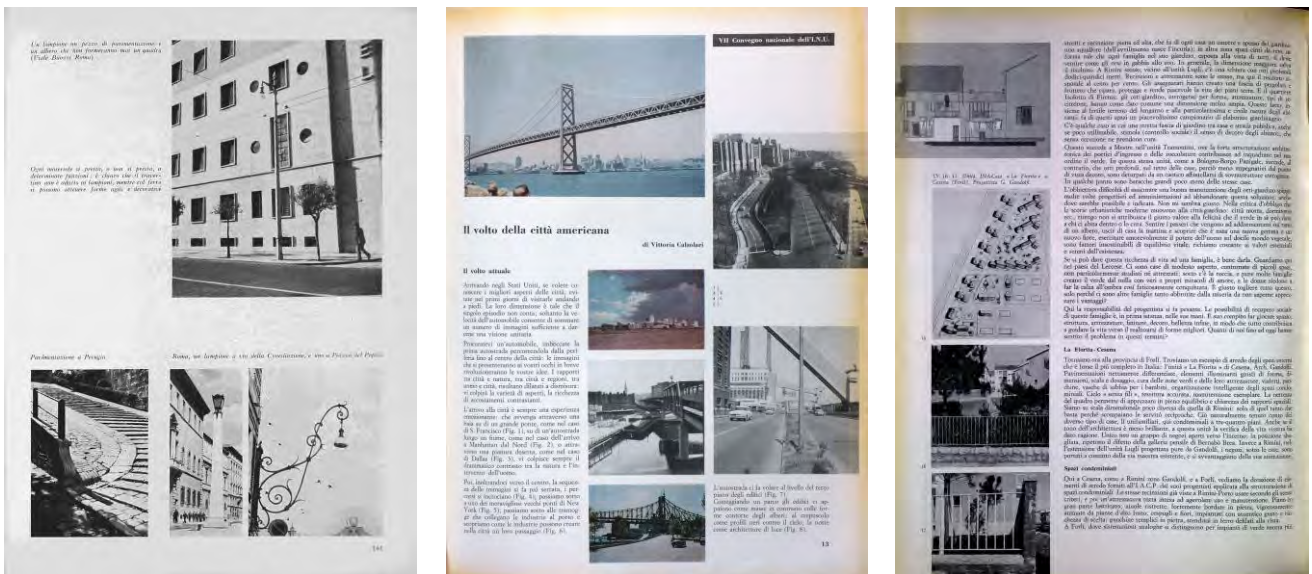


Fig. 5: Vittoria Calzolari, *Gli elementi della scena urbana* (Calzolari 1956, 142).

Fig. 6: Vittoria Calzolari, *Il volto della città americana* (Calzolari 1960, 13).

Fig. 7: *Unità INA-Casa "La Fiorita" a Cesena (Forlì). Progettista G. Gandolfi* (Giovenale 1960, 34).

Nello stesso numero, una prima applicazione di questi strumenti si riscontrava in un servizio sull'edilizia sovvenzionata in Italia. Con un significativo scarto rispetto al passato, la discussione del quartiere INA-Casa *La Fiorita* di Cesena era corredata non più da vedute classicamente impostate a illustrare unicamente il progetto planovolumetrico, ma da un sistema integrato di visualizzazioni che allo sguardo zenitale del piano univa fotografie del nuovo paesaggio urbano secondo il punto di vista dell'abitante, senza escludere elementi accidentali come recinzioni, panchine e stenditoi (fig. 7): «[...] cielo "senza fili", tessitura accurata, manutenzione esemplare. La nettezza del quadro permette di apprezzare in pieno equilibrio e chiarezza dei rapporti spaziali» [Giovenale 1960, 34]. Un utilizzo meditato e senza retorica dell'istantanea consentiva all'architetto di studiare nel dettaglio le logiche del paesaggio ordinario. Non meno importante, queste nuove pratiche fotografiche iniziavano ad annettere anche nel nostro paese nuovi elementi della vita quotidiana al campo del visibile e del rappresentabile, negli stessi anni in cui gli artisti della Pop Art (ad esempio Robert Rauschenberg con i suoi *combines*) incorporavano nelle proprie opere elementi di scarto della cultura popolare, alla ricerca di un nuovo senso del rapporto tra vita e arte.

3. Il paesaggio come luogo della partecipazione

Negli anni immediatamente seguenti vennero pubblicati nel mondo anglosassone alcuni libri sul paesaggio ordinario che ebbero una forte eco internazionale: *The Image of the City* di

ANTONELLO FRONGIA

Kevin Lynch (1960), *Townscape* di Gordon Cullen (1961) e *God's Own Junkyard* di Peter Blake (1964). Tuttavia né i primitivi lavori dell'*Architectural Review* né la nuova stagione di studi che ne seguì parvero produrre conseguenze di rilievo nel modo di fotografare il paesaggio urbano italiano. Se si escludono pochi casi eclatanti – come ad esempio *Milano, Italia* di Mario Carrieri (1959), influenzato dall'estetica di William Klein piuttosto che da una specifica riflessione sul senso della città moderna – si può sostenere al contrario che gli anni del *boom economico* furono accompagnati da una cultura fotografica tutto sommato conservatrice rispetto alle tendenze internazionali, bloccata tra la celebrazione del progresso e la denuncia delle sue contraddizioni, in una doppia estetizzazione della città monumentale e delle periferie. Da questo punto di vista, il caso del rilievo di Paolo Monti per il piano di Bologna nel 1969 [De Pieri, Scrivano 2004] risulta paradigmatico. Nonostante la raffinata cultura visiva del fotografo e l'articolato quadro teorico del progetto, la reinvenzione di un centro storico senza storia ottenuta mediante la materiale obliterazione del *rumore visivo* della città contemporanea costituì di fatto un ritorno all'ordine della tradizione Alinari [Frongia 2013, 117-119]. Fu semmai nell'alveo di una pratica *bassa* come quella della cartolina illustrata che si verificò (*contra* Quintavalle) una significativa accettazione della nuova città contemporanea: centinaia di professionisti senza nome si dedicarono in quegli anni a una documentazione delle trasformazioni edilizie in cittadine e paesi di tutta la Penisola, dando vita a un *corpus* vastissimo e capillare, sinora mai studiato, di fotografie sceve da giudizi o addirittura mosse da un misurato orgoglio civile.

Solo alla fine degli anni Sessanta alcune ricerche registrarono in maniera organica le proposte metodologiche sviluppate all'estero un decennio prima. In occasione del censimento di quarantadue città murate toscane coordinato nel 1968 da Edoardo Detti, Giovanni Fanelli ricostruì compiutamente quei precedenti individuandone le origini nei lavori di Frederick Gibberd (*Town Design*, 1953) e Gordon Logie (*The Urban Scene*, 1954), rilevando lucidamente i limiti di una cultura visiva italiana anacronisticamente legata alla lettura stereometrica dello spazio urbano: «[...] L'aver posto l'accento sull'individualità dell'ambiente inteso in senso fenomenico, come accadere dell'esperienza, come relazione e accostamento di eventi, non come da noi come realtà geometrica» [Detti et al. 1968, 47]. Attivo nel rilievo fotografico oltre che nell'impostazione metodologica del progetto, Fanelli produsse peraltro una documentazione visiva che parve anticipare, per il distacco formale e l'assenza di retorica, alcune istanze dei *New Topographics* statunitensi emersi pochi anni dopo (fig. 8).

Un tentativo più compiuto di verifica dei precedenti anglosassoni vide la luce nel 1970 in *Paesaggio e struttura urbana* [Baldeschi et al. 1970] realizzato a Bologna dal «Gruppo Architetti Urbanisti Città Nuova» [Gruppo Architetti Urbanisti 1992]. L'impostazione teorica del progetto sottolineava la necessità di una critica operativa al paesaggio contemporaneo, dell'azione sociale rispetto allo sguardo, evidenziando anche i rischi di uno strumentario tecnico-specialistico rispetto al «moderno, infinito decentramento che avviene a tutti i livelli, a partire da quello sociale» [Baldeschi et al. 1970, 43]. Maturava dunque in quegli anni il senso di un'esplorazione del paesaggio come decostruzione delle ideologie sottese alle rappresentazioni, a favore di una partecipazione attiva, vissuta, alla gestione della città:

Per questo dunque «Bologna: un'altra città»: un'altra rispetto a quella codificata e ufficiale che il perdurare di una certa *ideologia* ci ha costretti a vedere sino ad oggi; anche se un'altra non è più definita e definibile. [...] Un sollecitare, se volete, a divenire più partecipi del fenomeno urbano, senza dare con questo codici di lettura alternativi ai precedenti ma soltanto alcuni strumenti critici che costituissero uno stimolo a quella conoscenza dei problemi del proprio ambiente senza la quale

il discorso della *partecipazione* alla sua gestione rimane una forma senza contenuti: una ennesima ideologia [Baldeschi et al. 1970, 23].

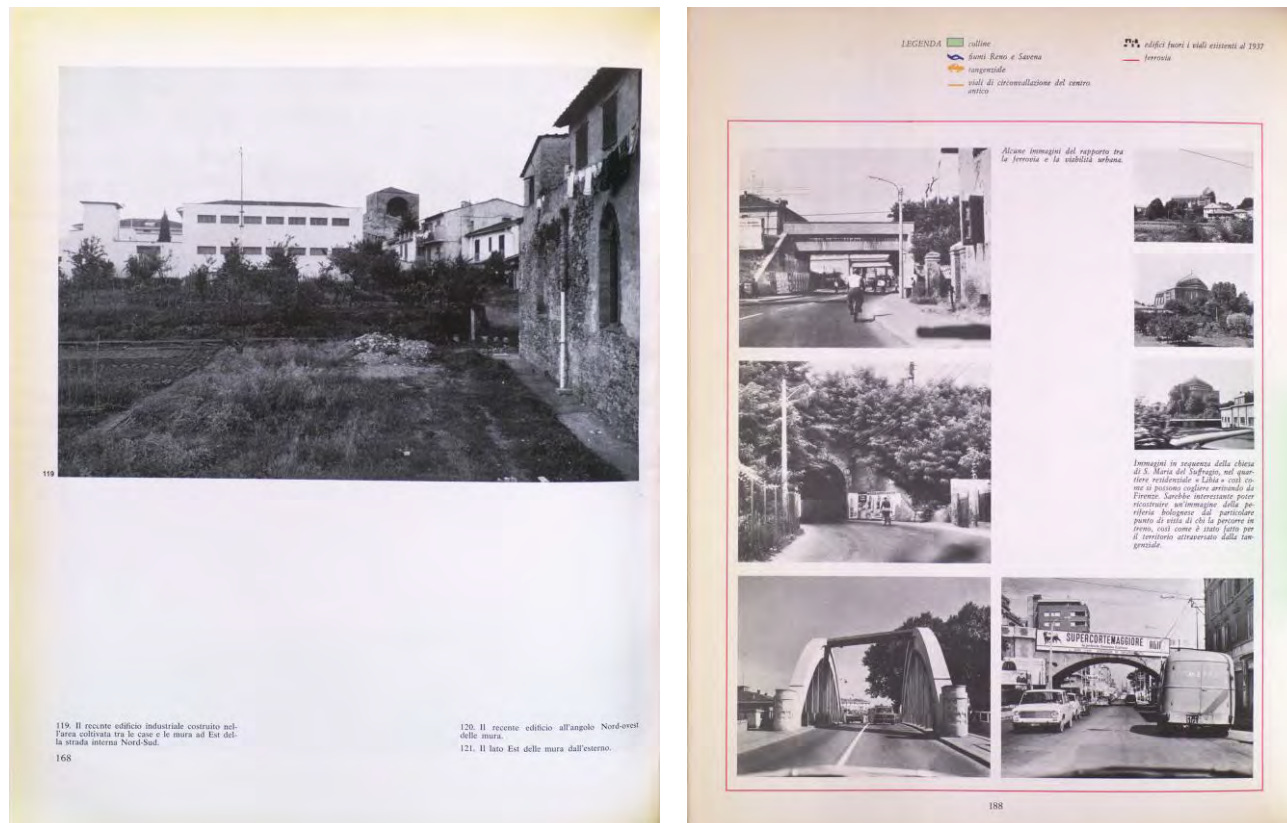


Fig. 8: Giovanni Fanelli, *Il recente edificio industriale costruito nell'area coltivata tra le case e le mura ad Est della strada interna Nord-Sud – Lastra a Signa –* (Detti et al. 1968, tav. 119).

Fig. 9: Umberto Maccaferri et al., *Analisi della componente fisica della periferia: la ferrovia – Bologna –* (Baldeschi et al. 1970, p. 188).

Coerentemente con queste premesse, la ricerca si articolava in una serie di tavole grafiche e fotografiche che miravano a render conto del carattere multiforme della città metropolitana, con particolare attenzione per la percezione dinamica dell'ambiente e della strada (sul modello di Kevin Lynch) (fig. 9). Forse con l'intento di neutralizzare la soggettività del fotografo a favore di una visione più aderente all'esperienza del passante e dell'automobilista, le fotografie furono realizzate in maniera speditiva, alla stregua di registrazioni automatiche senza intenzione e senza stile. Paradossalmente, dalle tavole analitiche risultava un'immagine del paesaggio bolognese non solo destrutturata, ma forse più caotica e inafferrabile di quanto non accadesse realmente nella struttura della vita quotidiana. Impiegata criticamente alla ricerca di un „grado zero” della rappresentazione, la fotografia finiva per ricostituire le retoriche del disordine e della bruttezza tipiche del giornalismo di denuncia e della nostalgia per le „belle contrade”.

ANTONELLO FRONGIA

Conclusioni

I casi sin qui delineati non hanno l'ambizione di presentare una storia organica della fotografia italiana del paesaggio „banale“, ma solo di fornire alcuni primi spunti per una ricostruzione che non si limiti alle ricerche più avanzate consolidate attorno alla mostra *Viaggio in Italia*. Ne emerge che l'interesse per il paesaggio ordinario dimostrato dai fotografi italiani degli anni Ottanta non fu pienamente un'invenzione culturale, ma che venne preceduto da un lungo periodo di gestazione e da significative ricerche condotte da intellettuali, architetti, urbanisti e studiosi del fenomeno urbano, anche se spesso con esiti formali non pienamente dominati o addirittura contraddittori.

Se in altri contesti, come quello anglosassone, questi precedenti hanno contribuito nel lungo periodo a fondare una cultura del paesaggio contemporaneo più allargata, condivisa e duratura, nel caso italiano questa saldatura non sembra avvenuta. Spesso evocato dalla cultura fotografica come un elemento etico e metodologico fondamentale, l'interscambio con le discipline della città e con l'esperienza degli stessi cittadini ha trovato poche occasioni di verifica. Paradossalmente, una strategia dello sguardo che intendeva porsi come ponte esperienziale tra lo spettatore-cittadino e il suo ambiente di vita ha finito per essere ricompresa in gran parte nel discorso più tradizionale del fotografo come artista e autore.

A partire da una prima ricostruzione dei rapporti intercorsi tra cultura fotografica e discipline della città nell'Italia del secondo dopoguerra, questo contributo suggerisce l'importanza di un approccio storiografico più „orizzontale“ e aperto per uno studio delle idee, delle esperienze e delle ricerche condotte nel paesaggio ordinario italiano come luogo privilegiato di confronto e di formazione di identità e memoria civile in epoca contemporanea.

Bibliografia

- ANDRIELLO, V. (2002). *La città vista attraverso gli occhi degli "altri"*. Kevin Lynch, *The Image of the City, 1960*. In *I classici dell'urbanistica moderna*. A cura di DI BIAGI, P. Roma: Donzelli.
- An Eye for The City: Italian Photography and the Image of the Contemporary City* (2001). A cura di RUSSO, A. Albuquerque, New Mexico: The University of New Mexico Art Museum.
- ASTENGO, G. (1958). *La rovina recente di Assisi*. In «Urbanistica», 24-25, ottobre. 44-52.
- BALDESCHI, P. et al. (1970). *Paesaggio e struttura urbana. Aspetti della realtà urbana bolognese*. Bologna: Renana Assicurazioni.
- Alberto Lattuada fotografo. Dieci anni di Occhio quadrato 1938/1948* (1982). A cura di BERENGO GARDIN, P. Firenze: Alinari.
- BLAKE, P. (1964). *God's Own Junkyard. The Planned Deterioration of America's Landscape*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- CALABI D., ZANNIER, I., COSTANTINI, P. (1985). *L'immagine del territorio*. In «Urbanistica», 81, novembre. 100-119.
- CALZOLARI, V. (1956). *Gli elementi della scena urbana*. «La casa. Quaderni di architettura e di critica», 3. 132-148.
- CALZOLARI, V. (1960). *Il volto della città americana*. In «Urbanistica», 32, dicembre. 13-19.
- CEDERNA, A. (1956). *I vandali in casa*. Roma-Bari: Laterza.
- CHIARENZA, C. (1979). *Notes Toward an Integrated History of Picturemaking*. In «Afterimage», vol. 7, 1-2, Summer. 35-41.
- CULLEN, G. (1957). *Alphabet or Image*. In «Urbanistica», 21, gennaio. 90.
- DAVIS, T. (1989). *Photography and Landscape Studies*. In «Landscape Journal», 8, 1, Spring. 1-12.
- DE LUIGI, L. (1960). *Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese*. In «Urbanistica», 32, dicembre. 9-12.
- DE PIERI, F. - SCRIVANO, P. (2004). *Representing the "Historical Centre" of Bologna: Preservation Policies and Reinvention of an Urban Identity*. In «Urban History Review/Revue d'histoire urbaine», vol. 33, 1. 34-45.

- DETTI, E. et al. (1968). *Città murate e sviluppo contemporaneo. 42 centri della Toscana*. Lucca: Centro Internazionale per lo Studio delle Cerchia Urbane.
- Giuseppe Pagano fotografo (1979). A cura di DE SETA, C. Milano: Electa.
- DURBIANO, D. - ROBIGLIO, M. (2003). *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*. Roma: Donzelli.
- ELWALL, R. (2012). "How to Like Everything": *Townscape and Photography*. In «The Journal of Architecture», vol. 17, 5. 671-689.
- Entrare a Torino. Documentazione fotografica su quindici accessi alla città* (1974). A cura di AVIGDOR, G. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- FRONGIA, A. (2013). *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico*. In *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. A cura di VALTORTA, R. Torino: Einaudi.
- GIOVENALE, F. (1960). *Forma urbana: gli interventi di edilizia sovvenzionata*. In «Urbanistica», 32, dicembre. 29-39.
- Gruppo Architetti Urbanisti "Città Nuova". Progetti e architetture 1961-1991* (1992). A cura di SCATASTA, R. Bologna: Nuova Alfa.
- GUIDI, G. (2004). *Una fotografia della "qualsiesità"*. In *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*. A cura di VALTORTA, R. Milano: Lupetti.
- JACKSON, J.B. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- LATTUADA, A. (1938). *Quadernetto*. In «Corrente», 1, 9, 31 maggio. 4.
- LATTUADA, A. (1939). *Gli orti scomparsi*. In «Corrente», 2, 9, 15 maggio. 5.
- LATTUADA, A. (1941). *Occhio quadrato*. Milano: Edizioni di Corrente.
- MIDANA, A. (1937). *Il problema estetico delle condutture aeree*. In «Urbanistica», 4, luglio-agosto. 266.
- NAIRN, I. (1965). *The American Landscape. A Critical View*. New York: Random House.
- PAOLI, S. (2009). *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*. In *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*. A cura di DE BERTI, R. - PIAZZONI, I. Milano: Cisalpino. 645-671.
- POUSIN, F. (2007). *Du townscape au "paysage urbain", circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur*. In «Strates», 13. 2-30.
- QUINTAVALLE, A.C. (1984). *Viaggio in Italia. Appunti*. In *Viaggio in Italia*. A cura di GHIRRI, L., LEONE, G., VELATI, E. Alessandria: Il Quadrante.
- ROMANO, G. (1959). *Gli studi preliminari per il piano di conservazione, valorizzazione e risanamento del centro storico di Genova*. In «Urbanistica», 28, 26, marzo. 33-37.
- RUSSO, A. (2011). *Storia culturale della fotografia italiana dal Neorealismo al Postmoderno*. Torino: Einaudi.
- The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays* (1979). A cura di MEINIG, D.W. New York e Oxford: Oxford University Press.
- VALTORTA, R. (2000). *Viaggi organizzati. Appunti per una ricostruzione della cultura fotografica contemporanea lungo la Via Emilia*. In *Via Emilia. Fotografie, luoghi e non luoghi 2*. A cura di GUERRIERI, W. Edizioni Comune di Rubiera – Linea di Confine.
- VALTORTA, R. (2004). *Stupore del paesaggio*. In *Racconti dal paesaggio 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*. A cura di VALTORTA, R. Milano: Lupetti.
- VALTORTA, R. (2013). *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*. In *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*. A cura di VALTORTA, R. Torino: Einaudi.
- VERONESI, G. (1939). *Walker Evans: American Photographs*. In «Corrente», 2, 19, 31 ottobre. 2.
- ZEVİ, B. (1950). *Urbanistica e architettura minore*. In «Urbanistica», 19, 4, aprile-giugno. 68-70.

La costruzione del paesaggio umbro *The construction of the Umbrian landscape*

FABIO BIANCONI

Università degli Studi di Perugia

Abstract

The Umbrian landscape starts to acquire its current identity only at the beginning of the 20th century. In this period, through the implementation of policy and legislation, the new Italian state was particularly incisive in upgrading infrastructure, settlements, and bringing about substantial change in the territory, quickly leading to the reshaping of the landscape and a new image of reality.

The discovery the “real Umbria”, less green or romantic than it had always been described, was due to the first photographic imagery at the turn of the century.

The theme of the current research is the cataloguing, classification and interpretation of a large body of historic photographs (about 10,000 documents) originating from countless private archives. The material offers a wealth of information on the temporal structure of the landscape, and a narrative of the work of man in the construction of the place.

Parole chiave

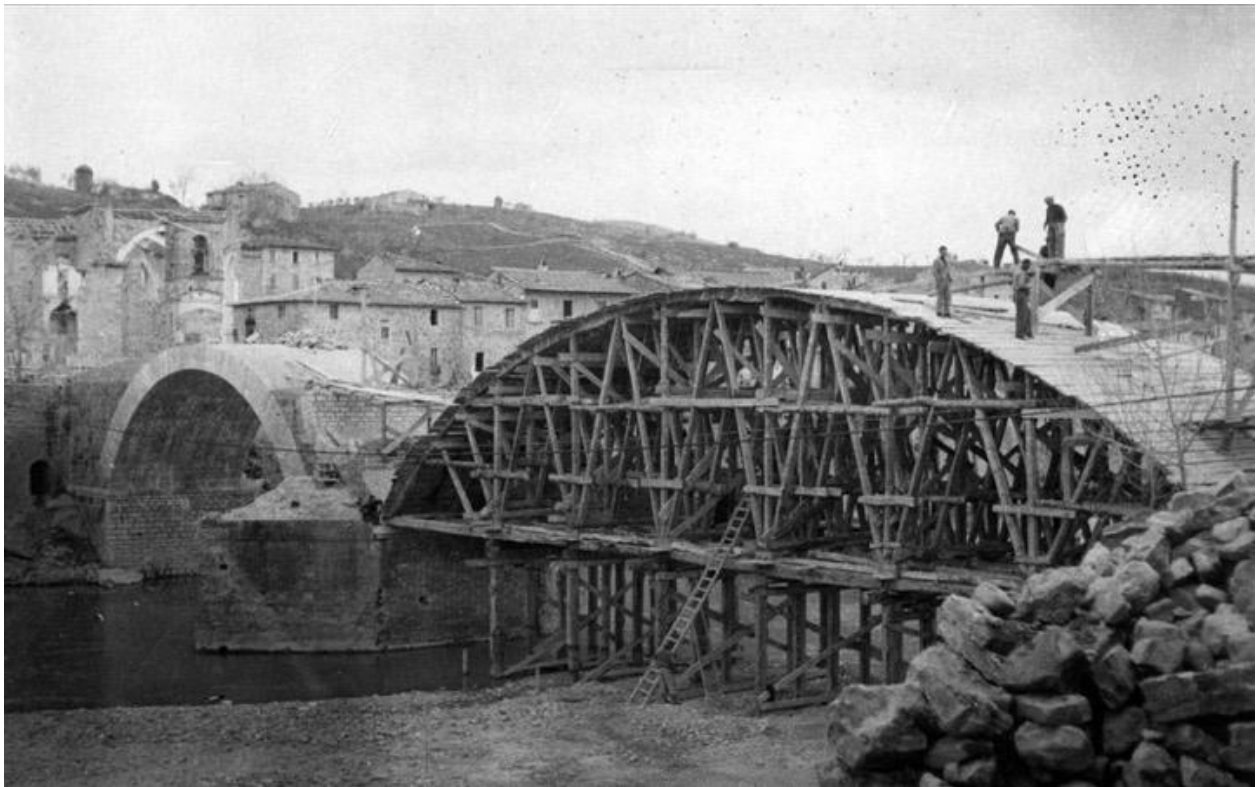
Fotografia, paesaggio, infrastrutture, rappresentazione, Umbria

Photo, Landscape, infrastructure, representation, Umbria

Introduzione

In Notre Dame de Paris di Victor Hugo, uno studioso, immerso nella sua meditazione entro il suo studio alto sulla cattedrale, fissa il primo libro stampato, che è venuto a disturbare la sua collezione di manoscritti. Poi, aprendo la finestra, osserva la vasta cattedrale, stagliantesi contro il cielo stellato, accovacciata come una enorme sfinge nel mezzo della città. E dice: “Ceci tuera cela”. Il libro stampato distruggerà l'edificio. La parabola di Hugo sviluppata, dal confronto fra l'edificio gremito di immagini e l'arrivo alla sua biblioteca di un libro a stampa, può essere applicata all'effetto della diffusione della stampa sulle invisibili cattedrali mnemoniche del passato. Il libro a stampa renderà superflue queste smisurate memorie artefatte, affollate di immagini. Esso spazzerà via abitudini di antichità remota, per cui una “cosa” era immediatamente rivestita di un'immagine e riposta nei luoghi della memoria [Yates 1998, 116-117].

Lo studio si inserisce nelle ricerche sulla rappresentazione del paesaggio ed in particolare ha l'obiettivo di indagare sull'immagine della città. Solo alla fine del Ottocento il paesaggio umbro acquistò l'identità attuale. Fino ad allora, seppur descritto in letteratura, esisteva una figurazione idealizzata veicolata dalle rappresentazioni pittoriche o dalle stampe dei centri urbani, mentre solo con le prime fotografie fu mostrata la crudezza di luoghi ancora da costruire: negli atti dell'Inchiesta Agraria del 1883, si legge che “l'Umbria alla sua volta rinchiusa fra le montagne dello stesso Appennino e perciò separata dal mare, tormentata da bruschi ed asprissimi dislivelli, esposta quindi alle intemperie del clima e ai disordini



Figg. 1 - 2: Ricostruzione del ponte sul fiume Tevere a Ponte Felcino, Perugia, 1946 (Archivio Privato).

delle acque, è più grama di produzione, ha popolazione più scarsa e meno agiata, e forma un tutto a sé che non trova un vero raffronto che con alcune parti montagnose della Toscana con la quale confina” [Atti 1883, 4]. In epoca moderna poi la concentrazione demografica nelle città dirottò l’attenzione su di un paesaggio inteso ancora come spazio limite tra la città e la campagna la cui carica figurativa era da ricercare nella relazione



Fig. 3: Prolungamento del Pontile di approdo a Tuoro sul Trasimeno, Perugia, 1955 (Archivio Privato).

1. La costruzione del paesaggio umbro nel Novecento

Il paesaggio umbro, pertanto, fino alla Modernità è stato il controcampo inespresso della città murata, protagonista indiscussa nelle raffigurazioni. A partire dall'inizio dello scorso secolo, attraverso la costruzione della ferrovia, delle nuove strade, dei canali di bonifica fu possibile scoprire ambiti mai indagati né dai paesaggisti, che ritraevano le città viste da fuori (e pertanto l'ambiente naturale era solo il luogo migliore dove collocare il punto di vista), né dai cartografi, che tali spazi li relegavano nel bianco non disegnato delle mappe. In tal senso la scoperta di come fosse realmente l'Umbria è dovuta alle documentazioni fotografiche a cavallo del secolo. In questo periodo il nuovo Stato italiano fu particolarmente determinato nella costruzione del paesaggio attraverso la modifica sostanziale del territorio. La sua incisività fu dovuta anche alla capacità di aver anteposto l'atto costruttivo a quello normativo (o almeno di non aver censurato il proprio operato con atti di tutela dell'esistente). Tale circostanza garantì, infatti, la libertà di azione nell'edificazione di infrastrutture nazionali, di nuovi inurbamenti, di risanamenti di interi quartieri e reinterpretazioni urbane e architettoniche di brani di città: Le principali norme di salvaguardia del territorio risalgono al 1939, come quelle per la tutela delle bellezze artistiche e storiche (Leggi 1089/1939 e 1497/1939) o per il riordino delle soprintendenze alle antichità e all'arte (Legge 823/1939) o per la costituzione del nuovo catasto urbano (Legge 652/1939).

Un presupposto (l'azione del fare seguita dalla norma e dal vincolo), che permise di reinterpretare il territorio, costruendo un nuovo paesaggio e definendo una nuova immagine della realtà. L'intervento, poi, della norma fissò una situazione ancora instabile

FABIO BIANCONI



Fig. 4: Palazzo della Regione, Piazza Partigiani, Perugia 1950-59 (Archivio Privato).

impedendo di fatto, in epoca successiva, l'evoluzione di quei processi necessari alla maturazione del territorio.

L'Umbria, infatti, identificandosi tuttora con un paesaggio creato meno di cent'anni fa attraverso un processo di modernizzazione rimasto incompiuto, da un lato ritiene di aver ereditato un antichissimo territorio intoccabile e immutabile e, dall'altro, intende dare risposte alla contemporaneità senza intervenire sul paesaggio e senza accettare che è solo parte di un disegno, seppur interrotto, in continua evoluzione.

2. Tracciati della Modernità

Il progetto di ricerca "Tracciati della modernità" indaga tale contesto ed affronta espressamente la catalogazione di archivi documentali e fotografici del patrimonio culturale regionale. L'obiettivo del progetto è lo studio dell'importante periodo storico che ha segnato il passaggio di un'epoca e ha riscritto le trame di un territorio antico apportando profondi cambiamenti sociali e culturali. L'idea si è concretizzata attraverso la sistematizzazione di circa diecimila fotografie provenienti da numerosi archivi fotografici privati, è stata condivisa con l'Assessorato alla Cultura della Regione Umbria che l'ha supportata economicamente insieme alla Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia e altri finanziatori privati interessati alla ricerca [Bianconi 2011, 16-22].

Il risultato consiste nella definizione di un sistema per l'analisi del territorio applicato alla categoria di opere (civili, infrastrutturali, ambientali) che strutturano l'immagine del territorio stesso. Tali beni, seppur determinanti per il messaggio che trasmettono, spesso non sono indagati in quanto risultano come il prodotto di un mutamento troppo recente per essere considerato storico e troppo vecchio per appartenere alla contemporaneità, mentre nella realtà sono una sorta d'estensione della memoria che permettono di collegare il passato prossimo con il presente. Se pensiamo che il paesaggio umbro, nell'accezione attuale, è stato scoperto/inventato, con la costruzione delle grandi infrastrutture viarie, ci accorgiamo che prima la sua immagine era legata al fascino statico dei centri storici maggiori visti da un esterno ignoto e irrafigurabile, al gusto esotico della scoperta delle località minori immersi nella natura selvaggia. Le nuove vie di comunicazione mostrarono un territorio diverso, dinamico, raffigurabile e bisognoso di continue modificazioni.

Il corpo del progetto di ricerca è composto da un ingente apparato fotografico, testimonianza del cambiamento e, soprattutto, efficace strumento per la comprensione dei segni lasciati dalla storia recente, tutt'ora poco valorizzata. In tal senso il progetto enuclea la sua utilità nell'ambito culturale contemporaneo (globalizzato e multietnico) offrendo un contributo per l'interpretazione del territorio la cui instabile configurazione attuale, oltre a una chiara valenza spaziale, rappresenta concretamente il risultato di un'intensa stratificazione succedutasi nel tempo. Come sostiene Walter Benjamin, "lo stimolo epidermico, l'esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero, ben altra, e più profonda, è l'ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva del nativo. È l'ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio" [Szondi 1971, 101].

Tale presupposto ha guidato l'intero percorso progettuale con l'intento di riaffermare la cultura dell'immagine intesa come testimonianza inconfutabile del cambiamento, carica di contenuti figurativi e in continua evoluzione. In effetti seppure la cultura contemporanea si identifichi con l'immagine, quest'ultima ha ormai perduto la capacità di veicolare contenuti diversi da quelli che meramente mostra. In tal senso la ricerca di immagini che appartengono ad un'epoca passata riesce ancora a garantire l'incorruttibilità del prodotto (non manipolato) e l'irriproducibilità del contenuto ormai modificato, una doppia originalità persa nell'era digitale [Bianconi, 2005]. In tal senso lo studio, attraverso l'analisi delle immagini statiche di un paesaggio dinamico, ricerca nuovi strumenti da affiancare a quelli contemporanei troppo spesso concentrati sulle analisi di immagini dinamiche di paesaggi pressoché statici.

La raccolta documentale e fotografica è stata organizzata attraverso un sistema di gestione secondo uno schema classico distinguibile in tre momenti: il reperimento dei dati, la catalogazione e la divulgazione dei risultati.

Il reperimento dei dati è partito da un'indagine cartografica e bibliografica e da una corposa base documentale e fotografica. La catalogazione ha riguardato la realizzazione di un documento digitale complesso per l'archiviazione sistematica di tutti i dati e la loro consultabilità. Per la divulgazione è stata realizzata una piattaforma informatica in grado di garantire un'ampia fruizione dei risultati a vari livelli di conoscenza.

Il particolare sistema informatico, seppure appartenente alla categoria di sistemi per la gestione e la catalogazione di beni culturali così definiti nell'accezione più ampia [Auer, F. Cavallini, Giffi, 1998], è stato pensato come un sistema web aperto alla consultazione, alla divulgazione e soprattutto all'implementazione dei dati da parte di ciascun utente, attraverso l'interazione con il sistema stesso. In tal senso il portale fa uso di tutte le caratteristiche di dinamicità tramite le quali è possibile consultare, chiedere e creare nuove

FABIO BIANCONI



Fig. 5: Ponte delle Ferriere sul Fiume Corno, Cascia, Monteleone di Spoleto, 1930-39 (Archivio Privato).

informazioni inserendo materiale fotografico o riferimenti documentali attinenti alle tematiche trattate. Pertanto l'utente partecipa con i suoi contenuti culturali alla costruzione di un luogo di incontro virtuale per lo scambio di informazioni, amplificando la sua capacità di interpretazione dei dati territoriali.

3. La sintesi delle immagini

L'analisi che emerge dalla sistematicità dei dati, dalla possibilità di ricostruirne lo sviluppo, porta ad indagare sull'ambivalenza fra il sembrare e l'essere, in quanto la somiglianza a cui lo schema deve tendere per essere analitico e descrittivo non è basata su un'identità scrupolosa, ma sulla corrispondenza delle caratteristiche strutturali sostanziali. Il tema ha una sua centralità soprattutto in quei luoghi come l'Umbria dove la rievocazione di temi tradizionali aumenta un senso di pseudo-conservazione contaminando sia la vera identità sia la cultura contemporanea e le innovazioni estetiche inevitabilmente presenti.

Le scelte progettuali, frutto di un momento storico e di un contesto sociale ben preciso, nel più ampio rapporto di causa ed effetto si possono rivelare nel tempo inefficaci, quindi la



Fig. 6: Demolizione e recupero delle travate del ponte della ferrovia sul fiume Tevere, Perugia 1945 (Archivio Privato).

conoscenza di un luogo nelle diverse epoche può aiutare a ripensare il luogo stesso attraverso una lettura critica dei suoi segni.

L'immagine della città e dei luoghi è correlata infatti alla percezione dell'ambiente in cui ognuno inevitabilmente è inserito, e per tale ragione si lega al sentimento, tema centrale nella letteratura, nella poesia, nel cinema, nell'arte in generale. Hans Urs von Balthassar [1975, 5], riferendosi a ben altri temi, evidenziava che "nessuno può percepire senza essere già rapito e nessuno che non abbia percepito possa essere rapito". La città può catturare chi l'osserva, chi diventa partecipe delle sue geometrie. Perché vedere è sempre un processo attivo, non c'è una contemplazione statica ma partecipe, è sempre un'investigazione sulla realtà che si risolve e manifesta con fatti urbani.

C'è alla base il rapporto fra luogo nel senso di spazio che acquista un'identità e dell'uomo che esprime il suo essere, entrambi temi che si allacciano al valore del senso e che determinano l'azione della memoria. Le immagini permettono allora di testimoniare qualcosa più che un luogo che era: la memoria, certamente importante ma legata alla percezione soggettiva e pertanto al sentimento che è poi quasi sempre nostalgico, cede il passo alla storia, ai fatti che hanno trasformato il territorio ed hanno creato il senso del luogo. In un contesto come l'Umbria tradizionalmente denominato il "cuore verde d'Italia", la malinconica reminiscenza di un paesaggio bucolico contrasta con la reale costruzione segnata dal lavoro, fondamento della repubblica italiana.

Conclusioni

Quando ne *La galassia Guttemberg*, Marshall McLuhan [1981, 36] definisce l'ambiente non come un contenitore ma come l'insieme dei processi che ne modificano i contenuti, di certo aiuta a comprendere la crisi della Modernità. Emerge chiaramente come in tale epoca a causa dell'evento bellico non fu possibile fare una proiezione futura dei processi di modifica dei contenuti appena introdotti e, pertanto, pur raggiungendo un alto grado di crescita, il modello costruito non riuscì più ad assolvere ai crescenti bisogni della società industrializzata.

La ricerca non serve a creare nuove "Maurilia", la città invisibile di Italo Calvino dove "il visitatore è invitato a visitare la città e allo stesso tempo ad osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano come era prima" e dove "per non deludere gli abitanti occorre che il visitatore lodi la città delle cartoline e la preferisca a quella del



Fig. 7: Sistemazione del torrente Camignano a Gubbio 1950 (Archivio Privato).

presente” [Calvino 2002, 29]. Viceversa è lo studio dei tracciati della Modernità, i percorsi della storia che possono essere indirizzati dalla valorizzazione e non solo dalla conservazione, frutto troppo spesso di una logica volta alla paralisi del paesaggio e della sua immagine tendenziosamente manipolata dai criteri affettivi della memoria.

Bibliografia

- YATES, F.A. (1998). *L'arte della memoria*. Torino: Einaudi.
- Atti della giunta per l'inchiesta agraria sulle condizioni della classe agricola* (1983). vol. XI, I. Roma 1883.
- SZONDI, P. (1971). *Nota*. In BENJAMIN, W., *Immagini di città*, ried. Torino: Einaudi.
- BIANCONI, F. (2005). *Segni digitali, sull'interpretazione e il significato della tecnologia digitale per la conservazione dei beni culturali.*, Perugia: Morlacchi.
- BIANCONI, F. (2011). *Tracciati della modernità. L'evoluzione dell'Umbria attraverso un secolo d'immagini*, Foligno: Viaindustriae.
- AUER, P.- CAVALLINI, F.- GIFFI E. (1998). *Normativa per l'acquisizione digitale delle immagini fotografiche*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.
- VON BALTHASAR, U. (1975). *La percezione della forma*, ried. Milano: Jacabook.

La rappresentazione fotografica delle tradizioni costruttive della Murgia dei trulli *The photographic representation of the building traditions of the Murgia dei trulli*

ANGELO MAGGI

Università IUAV di Venezia

Abstract

In many primitive cultures building are anonymous in the sense that the name of the architect, owner or builder is not recorded and nothing precise is known about the circumstances of their construction. Such buildings have to be considered as the product of a community rather than of any individual, a description which exactly characterises the countless number of rural homes in Puglia particularly in the region where the unique conical-roofed trulli are found. The kind of construction is closely linked to peasant life, to the survival of local people, to their life style and standards of living. It was perhaps the brief and challenging article 'Documenting Rural Architecture' by Giuseppe Pagano, Casabella November 1935, which inspired Bernard Rudofsky to visit Puglia, as had already happened with Emil Otto Hoppé, Enrico Peressutti, Giancarlo De Carlo, Edward Allen and Federico Vender. All of these with the aid of a camera had one primary purpose: to gain an understanding of a vernacular building drawn from the geographical circumstances of the Murgia dei trulli.

Parole chiave

Trullo, ricovero in pietra, fotografia, costruzione in pietra a secco, paesaggio rurale
 Trullo, stoneshelter, photography, dry stone construction, rural landscape

Introduzione

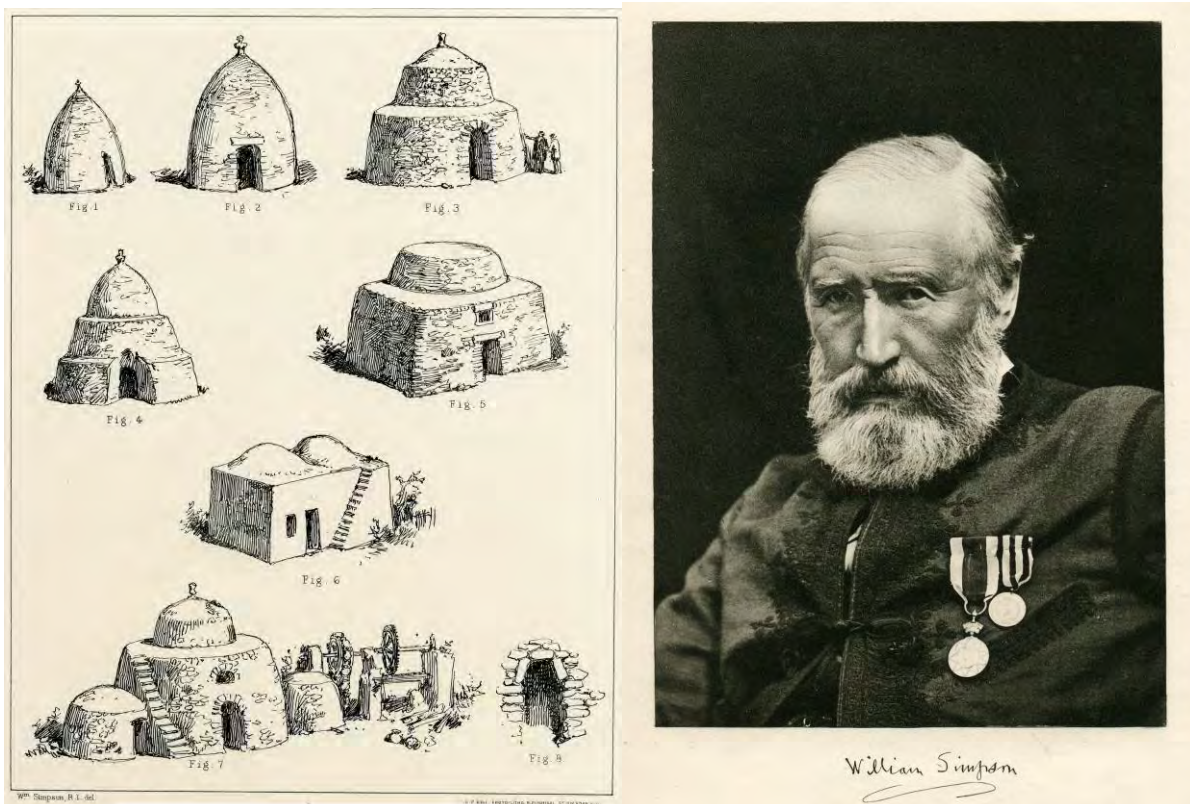
Presso molte culture primitive l'originalità e l'innovazione architettonica non sono ben accolte, ma si fissano e rispettano modelli universalmente considerati per tempi indeterminati. Le case sono anonime, nel senso che non si conosce il nome dell'architetto, del proprietario o del costruttore, né si sa nulla sulle circostanze della loro edificazione. Esse possono considerarsi un prodotto della collettività piuttosto che dell'individuo. Questi caratteri sono ben visibili nelle abitazioni che costellano ancora oggi la Murgia dei trulli. In questo territorio della Puglia centrale, la tipologia della costruzione a secco è divenuta da necessità connessa alla sopravvivenza, norma architettonica e di vita. Negli anni l'architettura in pietra a secco ha perfezionato il suo lessico nella ricerca di una maggiore funzionalità abitativa, ma non ha accettato commistioni stilistiche, né prodotto mutazioni tipologiche, ma solo varianti. La costruzione „a cupola” senza malta è un fenomeno europeo che si manifesta ovunque ci sia abbondanza di pietra. Questo genere di architettura rurale ben si adatta a una popolazione che sceglie di costruire rifugi provvisori poiché l'architettura priva di legante si adegua perfettamente al paesaggio agrario e permette di riciclare materiali lapidei di scarto. Giuseppe Pagano, Edward Allen, Bernard Rudofsky, Enrico Peressutti sono soltanto alcuni dei numerosi architetti ed ingegneri che reputano il trullo un elemento di massima importanza ai fini dello sviluppo logico della costruzione rurale mediterranea.

1. Il definirsi di un immaginario fotografico

«Lo sguardo incontra in ogni direzione l'instancabile rete di muri di pietre a secco, e al di sopra di ogni recinto è fermato da bizzarri chioschi costruiti fra gli alberi: tronchi di cono spettri di un'epoca dimenticata»[Bertaux 1894, 207]. Così ha inizio un saggio di Émile Bertaux (1869-1917) dal titolo *Étude d'un type d'habitation primitive: Trulli, casedde et specchiedes Pouilles*, apparso nel 1894. Si tratta di uno scritto poco noto che deve invece considerarsi cruciale per illustrare, oltre alla profondità dell'esperienza della specificità del Meridione, la trama complessa della formazione di una delle personalità di spicco dell'École française di Roma, tessuta non solo di conoscenze archeologiche ma anche di competenze di ordine geografico. L'autore attraverso un'indagine meticolosa dei diversi procedimenti costruttivi impiegati nei trulli più antichi e in quelli moderni, passa alla riflessione sulla singolarità del paesaggio naturale. È la particolare configurazione dei trulli a spingere Bertaux verso queste ricerche, per portarne alla luce l'origine. In una lettera all'amico storico dell'arte Eugène Müntz (1845-1902) scrive: «porterò via la mia borsa di fotografie verso [sic] il Sud per rivedere ciò che non ho potuto studiare sufficientemente in un primo giro»[Malatesta 2007, 78]. Probabilmente il prezioso bagaglio di cui si sono perse le tracce, rappresenta la prima raccolta d'immagini fotografiche di trulli compiuta da uno straniero. A tale proposito si può affermare che le fotografie ottocentesche di trulli sono piuttosto rare forse perché non idonee al gusto della rappresentazione fotografica d'architettura da inserire negli album souvenir di viaggio dell'epoca. Basti pensare che la prima campagna fotografica dei Fratelli Alinari in Puglia è databile soltanto al 1920.

Durante gli anni trascorsi in Italia Bertaux strinse amicizia e mantenne a lungo i contatti con Gabriele d'Annunzio. Non si può non ricordare la non casuale presenza di una delle personalità più eminenti della vita culturale italiana, durante la capillare perlustrazione dei monumenti medievali meridionali in Abruzzo per il volume *L'Art dans l'Italie Méridionale*(1904). Durante questo viaggio svoltosi nel settembre del 1896, Olindo Cipollone, avvocato e fotografo che si unisce al gruppo, e Bertaux «hanno forte desiderio di fotografare un gruppo di donne e portano i loro apparecchi, non senza qualche esitazione: temono di scandalizzare la gente e di provocare qualche scenata»[Malatesta 2007, 132]. È lecito supporre che il viaggio dannunziano nella Murgia nell'autunno del 1917 nasca da un suggerimento dell'amico francese. Il Vate è a Gioia del Colle per la celebre incursione aerea alle Bocche del Cattaro. Allontanatosi dall'aeroporto militare in automobile, d'Annunzio si spinge con curiosità fino al centro della Valle d'Itria dove osserva affascinato «le città bianche che s'inazzurano alla sera». Nei *Taccuini* egli riporta come Alberobello e Locorotondo in una dolce e serena elegia sia un paesaggio strano sparso di trulli: «Una specie di attendamento lapideo con padiglioni conici di pietra, col fiore in cima. [...]Paese remoto come un sogno, e come un'antica età. Nella stanchezza mi addormento, se bene l'automobile sobbalzi di continuo nella via scavata dalle carrarecce. Mi sveglio, e vedo un paese di sogno, come se dormissi tuttavia»[D'Annunzio 1917, 1005].

Il destarsi dal sonno per ritrovarsi incantati di fronte allo scenario della Murgia ricorda le suggestioni di un artista scozzese che, nell'attraversare il Meridione d'Italia, dal finestrino del treno ammira delle „costruzioni senza tempo“. L'artista a cui ci si riferisce è William



Figg. 1-2: W. Simpson, Schizzi di trulli realizzati per il *Journal of the Royallnsitute of BiritishArchitects*, 1893-94, e ritratto fotografico della fine dell'800 dell'artista scozzese.

Simpson (1823-1899), noto pittore di battaglie, corrispondente di guerra e archeologo. Eletto socio onorario del Royallnsitute of BritishArchitects, Simpson scrive nel 1893 per la rivista dell'Istituto un articolo dal titolo *A Primitive Mode of Construction still practised in the South of Italy* (*La maniera primitiva di edificare tuttora in pratica nel sud Italia*). Egli precisa: «[...] Era il lontano 1869, durante la prima visita a Brindisi, quando ebbi l'opportunità di notare dal treno, dopo aver lasciato Trani e Bari, all'interno di vigneti e di campi, un tipo di architettura, decisamente peculiare» [Simpson 1894, 313]. Nel 1878 Simpson ritorna in Puglia in treno per documentare queste architetture nel paesaggio fornendo una restituzione più esatta. Più che un reportage scientifico sulle costruzioni in pietra a secco, la sua analisi verte sulle diverse forme adottate dai costruttori locali, evidente anche nelle varie tipologie rappresentate nei suoi schizzi [figg.1-2]. Quando invece l'attenzione è rivolta alle tecniche di costruzione, Simpson adotta una serie di citazioni tratte dagli studi dei francesi Françoise Lenormant (1837-1883) e Georges Perrot (1832-1914) che identificano queste «bizzarre abitazioni» con il nome di *truddhi* dal dialetto locale *trull*.

Ciò che l'artista annota non sono le tipiche costruzioni con pinnacoli della Valle d'Itria, bensì le *lamie a trullo*, una tipologia di dimora elementare abitata temporaneamente nei periodi di prolungati lavori campestri. Simpson, osservando attentamente questi edifici in pietra calcarea o tufacea sagomata in blocchi e posti in opera a secco, trae le conclusioni che ha di fronte un raro esempio di architettura primitiva, paragonando l'arte muraria pugliese con quella scozzese denominata *dry dyke*.

ANGELO MAGGI

Il tetto conico del trullo, la forma più presente nell'immaginario collettivo, è un'antica espressione della civiltà contadina che per secoli ha bonificato la terra da coltivare dalle pietre da costruzione. Fino ad alcuni fa i cosiddetti trullari innalzavano a secco le pareti esterne impiegando pietre squadrate a mano. Per nicchie e archi venivano utilizzate centine in legno, per la rifinitura della volta a cupola non era previsto alcun tipo di impalcatura. Le pietre disposte ad anelli concentrici sempre più piccoli dal basso verso l'alto formano quello che Simpson definisce «una copertura a sezione ogivale come nella maestosa tomba a *tholos* detta il Tesoro di Atreo a Micene», giustificandone l'origine primitiva.

Negli schizzi è riconoscibile il fienile per la sua forma tronco-conica e per le scale che salgono fino al tetto. Un viaggiatore nello stesso scompartimento del treno spiega come il pagliaio a forma di trullo venga riempito dall'alto per poi essere chiuso da un grande lastrone di pietra calcarea. Simpson non sembra aver compreso la funzione di questa tipologia che viene svuotata dal basso quando il contadino necessita di paglia asciutta. Egli stesso riconosce i limiti della propria analisi scrivendo che i suoi «schizzi non possono avere le pretese di essere fedeli alla realtà»[Simpson 1894, 314]. E a tale proposito racconta come in uno dei suoi viaggi avesse riso di fronte ad un botanico a cavallo alla ricerca di una specie erbacea del sottobosco, riconoscendo in questa metafora le manchevolezze di uno *scotsman* in Italia che «cerca di studiare dettagli costruttivi da un treno in corsa»[Simpson 1894, 315].

2. La magia del colore

Nonostante l'esemplificazione di questa tradizione architettonica vista come una forma primitiva, l'articolo di Simpson diviene un contributo alla storia di un'arte ormai erudita, in quanto descrizione romantica rivolta ai lettori di una rivista d'architettura britannica, e assume una funzione particolarmente efficace, stimolando nuovi motivi di curiosità per questa terra di sole e pinnacoli imbiancati di calce. Le suggestive metafore di Simpson si ritrovano apparentemente razionalizzate in un articolo del 1930 redatto dall'americano Paul Wilstach (1870-1952) per la rivista *The National Geographic*. «La visione dei trulli sparsi per la campagna evoca, non solo un mondo di strane tombe preistoriche o di alveari giganti o di titaniche campanelle spegnicandela, ma anche un mondo di fienili pietrificati o un vasto accampamento di antiche tende romane abbandonate, cristallizzati. Del tutto irreali e d'indescrivibile fascino, un mondo che solo l'immaginazione di un illustratore di fiabe potrebbe far rivivere»[Wilstach 1930, 243]. Wilstach indaga anche lo spazio interno di questi organismi architettonici. Studia diversi esemplari nei quali le stanze destinate alle attività diurne sono caratterizzate da un grande focolare. Egli apprezza la razionalità del contadino della Valle d'Itria e sorprende amorevolmente il lettore quando nel guardare attraverso la finestra di un trullo immagina di «osservare tramite un profondo tubo rettangolare» inquadrando una porzione di paesaggio in lontananza che suggerisce «il riflesso del mirino di una Kodak»[Wilstach 1930, 249]. A corredo del testo di Wilstach troviamo le splendide immagini a colori realizzate con il procedimento fotografico *autochrome* dal colonnello Luigi Pellerano, fotografo di larga notorietà e autore del manuale *L'Autocromista e la Pratica Elementare della Fotografia a Colori* (1914). Le lastre a colori di Pellerano [fig.3] sono una straordinaria testimonianza per una lettura del



Fig. 3: L.Pellerano, vedute di un complesso di trulli tra Alberobello e Locorotondo(*The National Geographic Magazine*, February 1930).

paesaggio dei trulli negli anni Venti. Ancora oggi, debitamente conservate presso l'archivio fotografico della *National Geographic Society* di Washington, serbano un'eccezionale qualità documentaria di un paesaggio rurale antropizzato oramai scomparso.

La scelta delle inquadrature di Pellerano ricalca gli orientamenti della fondamentale campagna fotografica del settembre del 1913 condotta dal geografo Jean Brunhes (1869-1930) e si articola in vedute panoramiche, realizzate da punti sopraelevati, segue poi un percorso di riprese di diverse tipologie di trullo, fino ad arrivare ai particolari costruttivi e agli interni. Brunhes lavora a stretto contatto con Albert Kahn (1860-1940), promotore e principale finanziatore dell'*Archives de la Planète*, la prima ampia documentazione visiva con l'intento di inventariare tutti gli aspetti dell'uomo e delle sue manifestazioni indipendentemente dal sistema socio-politico, economico e culturale. La collezione Kahn è il frutto di numerose campagne fotografiche in *autochrome* e di tante ore di riprese cinematografiche, intraprese dal 1910 al 1929. L'occhio dei fotografi di Kahn è stato immancabilmente attirato dalla Murgia dei trulli per l'enorme interesse architettonico e antropologico. Auguste Léon è l'operatore fotografico che partecipa al viaggio in Puglia. Per il geografo francese la fotografia corrisponde ad una annotazione precisa, un *miriordu monde*. Nelle sue ricerche è evidente un particolare interesse per tutto ciò che rappresenta l'architettura spontanea. Ad Alberobello [fig.4] e lungo la strada che da Locorotondo porta a Martina Franca, l'autocromista e il geografo, colgono la profondità e

ANGELO MAGGI



Fig. 4: A. Léon, veduta in autochrome di un agglomerato di trulli nei pressi di Alberobello dalla campagna fotografica del 1913 di J. Brunhes.

la bellezza dell'opera dell'uomo come fenomeno scaturito dalla terra. Secondo Brunhes, l'orientamento di una casa, le dimensioni delle pareti, il tipo di copertura dipendono dalle forme del suolo, dalla presenza di acqua e dal clima [Brunhes 1910, 135]. Il loro *reportage* dei sistemi di terrazzamenti coltivabili realizzati con muretti a secco, le sue delicate immagini di macchie bianche di trulli nel verde del paesaggio, le sue cornici architettoniche che inquadrano i contadini a riposo, restano a documentare l'equilibrio che di lì a poco si sarebbe infranto.

3. Documenti di architettura rurale: la rivalutazione della cultura del trullo

La rivalutazione della cultura architettonica del trullo avviene negli anni Trenta grazie all'indagine fotografica sulla casa rurale italiana condotta da Giuseppe Pagano (1896-1945) con la collaborazione di Guarniero Daniel. In parte pubblicate nel 1935 nella rivista *Casabella*, e successivamente esposte nella mostra sull'architettura rurale della IV Triennale, le immagini di Pagano di Alberobello, Martina Franca e Locorotondo evidenziano la primitiva volumetria dell'architettura spontanea in ritmi di geometria pura. Si sottolinea che non tutta la documentazione fotografica in Puglia viene eseguita da



Figg. 5-6: G. Pagano (?), vedute di trulli nel paesaggio della Valle d'Itria a Martina Franca, immagini per la documentazione visiva della IV Triennale, 1935.

Pagano. Nella premessa introduttiva al testo *Architettura rurale italiana*, Milano 1936, gli autori dichiarano che «Il Prof. Arch. Gino Chierici ha cortesemente messo a disposizione una ricca raccolta fotografica di trulli pugliesi». Tra fotografie e architettura rurale si innesta quell'«inscindibile processo di documentazione visiva e conservazione del territorio. Sono numerosi gli interventi negli anni successivi per la tutela del patrimonio architettonico della Murgia dei trulli. Chierici (1877-1961) si scaglierà contro la «barbarica distruzione» e l'«incapacità di comprendere l'importanza di un fenomeno unico della storia dell'architettura con l'articolo *Trulli in pericolo*, nella rivista *Palladio*.

«L'architettura rurale rappresenta la prima immediata vittoria dell'uomo che trae dalla terra il proprio sostentamento. Vittoria dettata da una necessità, ma satura di evoluzioni artistiche» [Pagano 1935, 19]. In particolare il trullo, interpretato come fonte di riferimento per l'architettura moderna, diviene spunto di ricerca per comprendere e ritrovare le origini delle tecniche contemporanee, in alcuni casi suggerirne di nuove da adottare nell'ambito delle future realizzazioni.

La lezione di Pagano spinge molti altri fotografi a farsi interpreti dell'architettura della Murgia. Il fotografo Federico Vender (1901-1999), ad esempio, nel settembre del 1938, insieme all'avvocato lucerino Giuseppe Cavalli (1904-1961), si lascia ammaliare dalla bellezza dei trulli che costellano la Valle d'Itria [Fig.7]. Lo affascinano gli spazi urbani di Locorotondo, con il misterioso intersecarsi di percorsi che non svelano il loro sbocco, producendo l'effetto di un labirinto infinito. Nell'altopiano delle Murge la visione di Vender privilegia nettamente lo spazio scenico delle architetture, escludendo a priori il carattere pittoresco delle vedute. Bernard Rudofsky, per il suo celebre viaggio attraverso le costruzioni spontanee *Architecture without Architects*, chiese più volte a Vender di adoperare le sue fotografie.

Non meno interessante appare sotto questo aspetto il contributo di molti fotografi locali nel quale il pittoresco viene elevato a dignità estetica. Tra questi si ricordano il locorotondese

ANGELO MAGGI

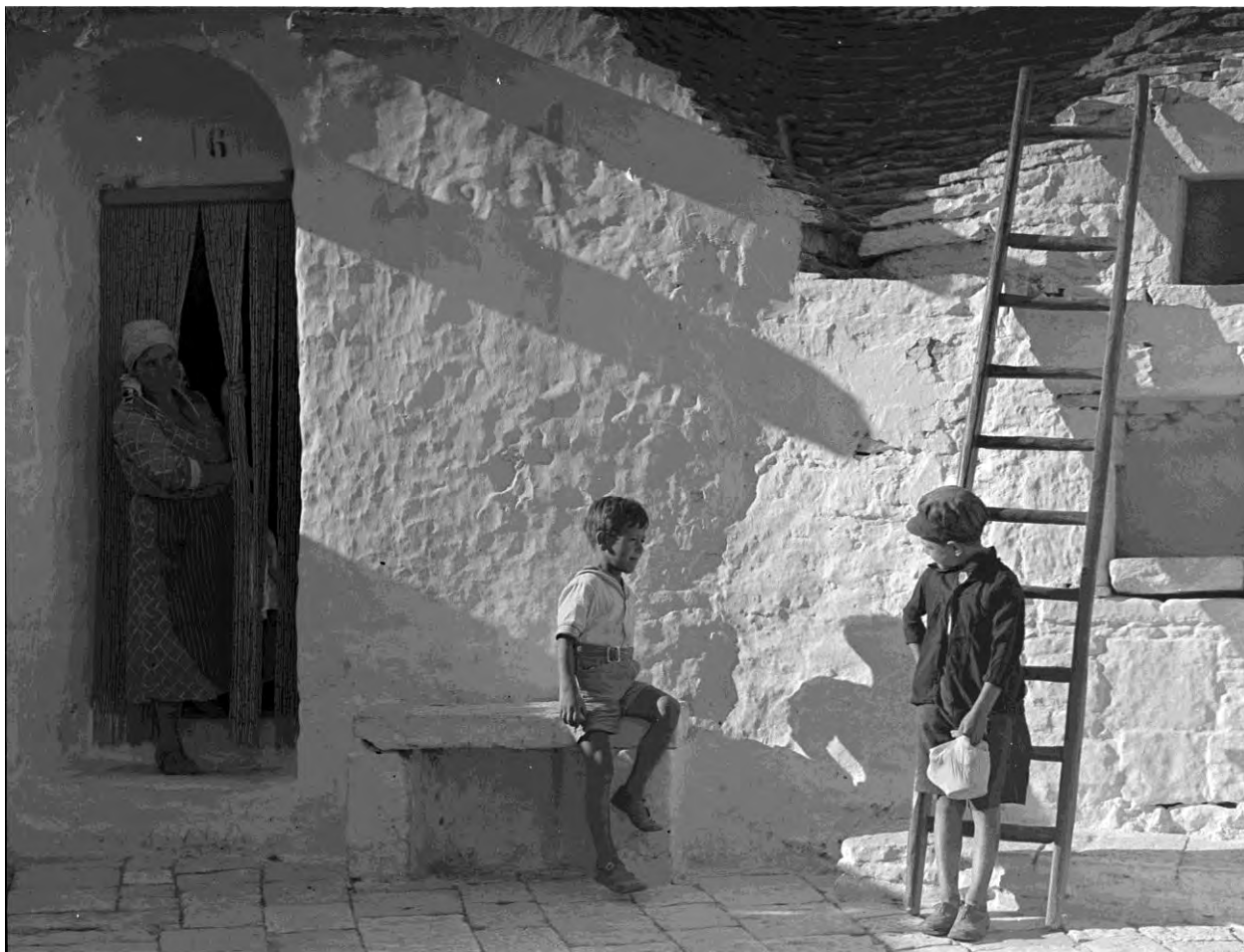


Fig. 7: F. Vender, *Bimbi (Alberobello)*, 1938 (Archivio Fotografico Storico - Soprintendenza per i Beni Storico-artistici - Provincia autonoma di Trento, Fondo Vender).

Paolo Oliva (1881-1951) e Eugenio Messia (1883-1957) che inizia la sua carriera di fotografo a Martina Franca. Entrambi documentano il territorio, i paesaggi e le architetture anche se il tema centrale della loro arte resta l'uomo inserito nel proprio contesto sociale e professionale.

Studi recenti hanno rivelato che Enrico Peressutti (1908-1976) è un fotografo-architetto accorto. Negli anni Cinquanta, durante un viaggio in Puglia, individua l'immaginario visivo dei tanti fotografi che lo precedono, ripercorrendone i passi. Le sue immagini ci consentono di rivivere un frammento della storia, di rivivere nel trullo le tracce di un'antica vocazione delle genti della Murgia, di rivisitare un passato. Interessato alle diverse forme di architettura spontanea modulare, persino Le Corbusier chiede di visionare le fotografie dei trulli di Peressutti, avendone saputo dell'esistenza durante un convegno dell'*Industrial Designer's Institut* tenutosi nel 1955 [Maffioletti 2010, 28].

Lo stesso tipo di approccio visivo fotografico emerge nel fotolibro *La valle dei trulli* del pugliese Mimmo Castellano (1932-2015). È forse in questo volume, edito nel 1964, che troviamo una nuova lettura dell'architettura vernacolare pugliese tra fotografia e graphic design. Castellano ritrae il paesaggio antropizzato della Valle d'Itria con immagini fotografiche sorprendenti e attraverso un impaginato grafico straordinariamente moderno.

4. L'inchiesta fotografica di Edward Allen

Il trullo, così come lo vediamo oggi, è il prodotto ultimo di un'incessante variazione delle forme nel tempo, avvenuta a seguito del mutare delle funzioni dell'abitare in qualità e quantità. Certamente l'arrivo della fotografia ha permesso una maggiore affidabilità dei dati. Spetta soprattutto a Edward Allen, con il suo elegante volume *Stone Shelters* (1969), il merito di aver promosso una ricerca approfondita su questo tema. Egli, tra il 1966 e il 1967, ha esaminato i vari tipi di costruzioni in pietra della Murgia in funzione della loro distribuzione per zone sul territorio, giungendo a definire tre aree naturali e antropogeografiche, di cui le principali sono: Massafra, Alberobello e Cisternino. Oltre a ciò vengono anche poste le basi per una classificazione in funzione dell'uso della pietra nell'architettura locale. Quasi tutte le immagini fotografiche sono state catturate dallo sguardo di Allen e anche tutti i disegni dei rilievi architettonici sono stati abilmente eseguiti dalla sua stessa mano. L'autore nel volume descrive in maniera dettagliata le caratteristiche dei dispositivi meccanici e delle pellicole adoperate [Allen 1969, 192].

Quello che colpisce maggiormente, oltre alla copertina che rappresenta una veduta dal basso – *a wormeyeview*– dall'interno di un trullo, è il layout grafico dell'intero volume. Le immagini in bianco e nero hanno un particolare ritmo armonioso e sono perfettamente distribuite all'interno delle pagine. Questo rende *Stone Shelters* innegabilmente degno di essere ricordato come uno dei più bei fotolibri d'architettura della storia. Allen ancora oggi ricorda questo progetto editoriale come il migliore dei suoi dieci libri. Di fronte al paesaggio nudo, fatto di sola natura, il cui aspetto nelle manifestazioni più grandiose, suscita spesso meraviglia, lo stato emozionale visivo di Allen finisce per arrestarsi come davanti a qualcosa che è soltanto spettacolo primordiale: una mirabile operosità creativa dell'uomo della natura umanizzata. L'architettura del trullo, che nasce da un rapporto verificato storicamente fra l'uomo e il suo lavoro, mantiene in sé l'espressione di questa continuità ininterrotta di vita vissuta, assicurando a queste semplici abitazioni di contadini la dignità di monumenti adatti a sfidare il tempo. Non si spiegano altrimenti le forme architettoniche, la ricchezza della ricerca compositiva, lo studio e la variazione e trasformazione dei tipi edilizi abilmente individuata da Allen con il supporto della fotocamera. Citando il titolo di una seconda opera di Allen, *Stone Shelters* rappresenta un vero e proprio *photographicenquiry on the natural order of architecture*.

Conclusioni

Una minuziosa storia della rappresentazione fotografica della Valle dei Trulli è ancora soggetta ad aggiornamenti e non esclude ulteriori sorprese. Non possiamo non rilevare la complessità del fascino che sogliono esercitare. I tanti fotografi del dopoguerra sono accorti e individuano l'immaginario visivo dei tanti fotografi che li precedono, ripercorrendone i passi. Da qui l'evolversi di un nuovo linguaggio. Le molte immagini di questo delicato paesaggio mediterraneo, per riprendere le parole dello storico Cosimo Damiano Fonseca, «ci consentono di rivivere un frammento della storia, di rivivere nel trullo le tracce di un'antica vocazione delle genti della Murgia, di rivisitare un passato: e non per farne oggetto di nostalgica esaltazione né tanto meno di indulgere alla moda delle museificazioni, quanto di portarlo a consapevolezza come uno degli elementi fondamentali dell'identità storica di questo laboriosissimo popolo» [Fonseca 1982, 3].

ANGELO MAGGI

Bibliografia

- ALLEN, E. (1969). *Stone Shelters*. Cambridge Massachusetts and London: MIT.
- BERTAUX, É. (1894). Étude d'un type d'habitation primitive: Trulli, casedde et specchie des Pouilles. In *Annales de géographie*, VII, 39, pp.207-230.
- BERRINO, A. (2012). *I trulli di Alberobello. Un secolo di tutela e di turismo*, Bologna: Il Mulino.
- BRUNHES, J. (1910). *La Géographie humaine*. Paris: Delagrave.
- CHIERICI, G. (1951). Trulli in pericolo in «Palladio», anno I, fasc. 2-3, aprile-settembre, pp.125-127.
- D'ANNUNZIO, G. (1917). *Taccuini*. In BIANCHETTI, E. e FORCELLA, R. (Ed.), *Taccuini/Gabriele D'Annunzio*. Milan: Mondadori, 1965.
- FONSECA, C. D. (1982), *Alberobello com'era*, vol.3. Alberobello: AGA.
- MALATESTA, V. P. (2007). *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de L'art dans l'Italie méridionale*. Rome: École française de Rome.
- MAFFIOLETTI, S. (2010). *Enrico Peressutti fotografie mediterranee*. Padova: Il Poligrafo.
- MAGGI, A.(2015). *A photography enquiry on the natural order of architecture: Edward Allen's picture of trulli building technique*. In *Photography & Modern Architecture* (Conference Proceedings, Porto 22-24 april 2015),pp.152-164.
- PAGANO, G. (1935). *Documenti di architettura rurale*. In *Casabella*, 95, novembre, pp.18-25.
- RUDOFISKY, B. (1964) *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Doubleday & Co.
- SABATINO, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*. Milano: Franco Angeli.
- SIMPSON, W. (1894). *A Primitive Mode of Construction still practised in the South of Italy*. In «Journal of the Royal Institute of British Architects», November 1893-October 1894, vol.1, pp.313-315.
- WILSTACH, P. (1930). *The Stone Beehive Homes of the Italian Heel*. In «The National Geographic Magazine», February 1930, vol. LVII, 2, pp.229-260.

La trasformazione del panorama urbano di Chieti alla fine del XIX secolo: il palazzo Mezzanotte

The transformation of the urban landscape of Chieti in the late nineteenth century: the Mezzanotte palace

CLAUDIO MAZZANTI

Università degli Studi di Chieti-Pescara

Abstract

The ancient city of Chieti over time has a remarkable architectural development; however its urban image, reproduced in various paintings, does not change significantly until the mid-nineteenth century when, in 1885, began the construction of the so-called Mezzanotte palace: the name evokes the industrial family of the brick that makes this large engineering work, with independent apartments distributed over ten floors, from the street level to the tower above; this drastically changes the skyline of the eastern side of the town. For the latter, now portrayed almost exclusively through photographic images, the volume of the building become a new attraction: in the middle of the urban landscape, in a short time it may even represent a 'promotional event' of the modern advances in the field of the construction, but also for the Mezzanotte brick-kilns. In this way, the landscape transformation is consciously used as a propaganda element.

Parole chiave

Chieti, XIX secolo, panorama urbano, laterizio, immagini fotografiche
Chieti, 19th century, urban landscape, brick, photographic images

Introduzione

L'antica città di Chieti, originariamente denominata Teate, sorge su un sistema collinare, non lontano dalla costa adriatica. Importante sede religiosa ed amministrativa del centro Italia, viene caratterizzata nel corso dei secoli da un ragguardevole sviluppo architettonico. La sua immagine urbana tuttavia, largamente riprodotta in dipinti e altri tipi di rappresentazioni grafiche, nel volgere del tempo non cambia drasticamente; ciò appare con evidenza dal confronto fra le successive vedute che la raffigurano.

Una radicale modifica del paesaggio antropizzato si verifica alla fine del XIX secolo, a seguito della costruzione iniziata nel 1885, sul versante orientale dell'altura ove sorge il centro abitato originario, di un imponente edificio multipiano: il palazzo Mezzanotte; tale nome rievoca l'importante famiglia di produttori di laterizio che sovvenziona quest'opera ingegneristica di grandi dimensioni, con appartamenti indipendenti distribuiti in dieci piani, dal livello stradale alla torre sovrastante. Ciò cambia drasticamente la skyline del versante orientale della città; in breve tempo per quest'ultima, ormai ritratta quasi esclusivamente tramite immagini fotografiche, il volume dell'edificio di recente realizzazione diventa una nuova attrattiva. L'importanza di tale opera nel contesto urbano teatino è testimoniata proprio dalle fotografie effettuate agli inizi del secolo seguente.

CLAUDIO MAZZANTI

1. L'iconografia storica della città di Chieti

In una fotografia dei primi anni del XIX secolo, la sagoma del palazzo Mezzanotte giganteggia rispetto al resto del tessuto urbano (fig. 1.a); tuttavia, le vicende inerenti la sua edificazione sono state approfondite soltanto recentemente [Rispoli 2014, 75].

Se confrontato con quello dei primi anni del XX secolo, l'odierno panorama urbano teatino appare profondamente cambiato (fig. 1.b): a distanza di cento anni, quasi minimizzati nel disordine dell'edificazione contemporanea, gli unici elementi ancora riconoscibili sono proprio il palazzo Mezzanotte insieme al tiburio del Duomo; il campanile di quest'ultimo, uno dei segni più prestigiosi dell'insediamento, nelle più antiche fotografie non è presente;. Sebbene a Chieti non si registrarono effetti particolarmente catastrofici, gli ultimi secoli sono stati caratterizzati dal ripetersi di eventi tellurici che, più in generale, interessarono tutto l'Abruzzo: la cuspide della torre campanaria del Duomo, già rovinata con il terremoto del 1688, in seguito ad una scossa del 1703 crollò definitivamente [Gasbarri 2009, 81] e si ebbero lesioni che fecero temere per la statica dell'edificio. La ricostruzione del campanile viene completata solo negli anni Trenta del XX secolo [Ghisetti 1991, 71].

Le prime raffigurazioni pittoriche di Chieti, sin dal XVI secolo ritraggono la città inserendola nel suo contesto ambientale; esse, però, costituiscono essenzialmente un'interpretazione personale degli autori, i quali enfatizzano taluni elementi architettonici emergenti: prevale soprattutto l'aspetto aulico, consono al ruolo di 'città regia' [Robotti 1993, 17], espressione dell'equilibrio fra i poteri ecclesiastico e civile, simbolicamente evidenziati dai prominenti campanili, alternati alle torri civiche [Tunzi 1991, XIII].



Fig. 1: Panorama orientale di Chieti. a) Veduta dei primi anni del '900 (collezione privata architetto A. de Cesare); b) Veduta attuale.

Dalla fine del XVII secolo, i vedutisti iniziano a restituire con maggiore accuratezza la conformazione dell'edificato anche in rapporto al sito.

Risaltano le illustrazioni di Francesco Cassiano de Silva e dell'abate Giovanni Battista Pacichelli: il ruolo del disegnatore, con esse, si identifica con quello del visitatore; quella del Pacichelli, nello specifico corrisponde ad una visione da Ovest della città, cinta di mura, con molteplici chiese e conventi [Ghisetti 1991, 71]; al centro dell'immagine emerge il campanile del Duomo, prima del suo cedimento.

I cambiamenti di tipo sociale ed economico assumono visibilità attraverso l'architettura: Chieti nel corso del XVIII secolo è oggetto di varie trasformazioni di tipo architettonico che accompagnano l'ascesa di una classe sociale desiderosa di rendere subito tangibile il nuovo potere acquisito: è il ceto borghese che, subentrando alle storiche famiglie aristocratiche, inizia a gestire le attività burocratiche e, più in generale, viene coinvolto nell'amministrazione cittadina, come la famiglia Mezzanotte [Bigi 2012, 69].

L'Ottocento si apre con la soppressione dei conventi e la conseguente destinazione a sedi militari degli edifici sgomberati; ciò ha rilevanti conseguenze sull'espansione edilizia al di fuori della cinta muraria [Furlani 1991, 325].

Parallelamente alle testimonianze grafiche, il centro abitato è documentato anche tramite i resoconti dei viaggiatori che qui giungono tra il XVIII e il XIX secolo. Nel 1838, dopo aver percorso la ripida salita d'accesso al borgo, il poeta Parzanese palesa la sua meraviglia per la presenza su quell'altura di una «così bella città»; tuttavia, aggiunge che il fabbricato del duomo di San Giustino è in pessimo stato di conservazione, così come altri edifici della città, alcuni dei quali, peraltro, giudicati non di grande qualità architettonica; la località gli appare «solitaria», ma ammira «le vedute pittoresche dell'intorno» [Lo Parco 1913, 24]. Nella narrazione si evince, quindi, una evidente discrasia fra la qualità dell'immagine esterna e quella dell'ambiente urbano, come percepito dallo scrittore.

Inizia, intanto, a manifestarsi la città borghese, la cui definizione si compie definitivamente dopo l'Unità d'Italia, con l'edificazione dei principali edifici pubblici, soprattutto in forme neoclassiche. Alla fine del secolo, Chieti si mostra totalmente cambiata, secondo la descrizione di un altro visitatore, il Baumgarten, che vi giunge nel 1895 [de Laurentiis 1888, II, 20]: la città, con circa 25.000 abitanti, ha assunto tutti i caratteri di un moderno capoluogo di Provincia; gli antichi edifici, di varia consistenza, sono disposti a cortina sul territorio morfologicamente singolare (fig. 2.a), ma il nuovo elemento ordinatore fra i diversi luoghi eterogenei risulta essere la viabilità: la struttura urbana, così costituita, è formata dalla Civitella a Sud-Ovest, mentre al margine nord-orientale dell'abitato c'è il quartiere di Santa Maria denominato Trivigliano; in epoca angioina [D'alessandro, Gentile 1983, 33] le due zone sono collegate dal pianoro di Sant'Angelo, un'ampia zona che si allunga trasversalmente sul crinale. Gli scritti di Baumgarten manifestano il suo giudizio positivo sulla città teatina, soprattutto in relazione alla volontà di rinnovamento dell'antico borgo: con l'apertura delle nuove arterie di comunicazione, in aggiunta all'allargamento di quelle preesistenti, più vecchie, anguste e malamente lastricate: come quelle del quartiere del Trivigliano, un'addizione di epoca medioevale; nella seconda metà del secolo questa zona viene lambita dalla via Silvino Olivieri, strada carrabile recentemente creata all'esterno di Porta Pescara (fig. 2.b); il nuovo percorso si svolge lungo il tracciato delle mura ormai sostituite dall'edilizia tardo ottocentesca [Furlani 1991, 135]. La viabilità principale, quale ossatura dell'impianto edilizio e delle articolazioni architettoniche, collega i diversi luoghi urbani, caratterizzati da un'alternanza

CLAUDIO MAZZANTI



Fig. 2: Pianta della città di Chieti, particolare del settore nord-est: a) Nel XIX secolo (Furlani - De Luca 1996); b) Planimetria attuale, con evidenziazione del palazzo Mezzanotte nel quartiere di Santa Maria (Trivigliano).

fra lievi e ripidi declivi [Tunzi 1991, XIII]; la città, che inizia ad essere interessata da un rapido ed intenso processo d'espansione, a partire da questo periodo viene dotata di attrezzature concepite secondo nuovi modelli.

L'opera dei Mezzanotte, realizzata sul sito di una precedente costruzione del XVIII secolo, venne progettata come elemento unitario, pur se costruita in fasi successive; nel 1895, quando scrive il Baumgarten, l'edificio è già stato completato: ciò condiziona inevitabilmente l'iconografia della città e del territorio.

L'impianto del palazzo ricalca in parte l'edificato preesistente, come si evince dalla planimetria catastale del 1884 (fig. 3.a): si affaccia ad ovest verso il quartiere del



Fig. 3: Planimetria catastale della città di Chieti, particolare. a) Mappa Catasto censuario del 1875 (Archivio di Stato di Chieti); b) Stralcio di mappa catastale attuale, con evidenziazione del palazzo Mezzanotte e delle strade principali: 1) via Silvano Olivieri; 2) via Ferdinando Galiani.



Fig. 4: Modello virtuale 3D del palazzo Mezzanotte, fronte orientale verso via Olivieri (disegno Mario Rispoli).

Trivigliano, l'antico nucleo urbano, con un prospetto secondario su via Ferdinando Galiani; il cortile interno, quadrangolare, in tale data risulta fondato soltanto su tre lati.

Non c'è ancora la parte di fabbricato che poi risolverà il dislivello fra la quota del quartiere Trivigliano ed il sottostante piano stradale di via Olivieri [Rispoli 2014, 77].

Manca, di conseguenza, la costruzione impostata sull'ingombro dell'antica cinta muraria, realizzata quasi certamente occupando la zona degli orti murati del conservatorio di Sant'Agata (fig. 3.b).

Completato il programma progettuale, l'edificio risulta caratterizzato da sei piani fuori terra (fig. 4), a partire dalla quota inferiore, con il portone principale su via Olivieri, oltre a tre ulteriori livelli nel corpo centrale: qui s'innalza la torretta belvedere, protesa verso un vastissimo panorama che si sviluppa dal litorale adriatico fino alla vallata del fiume Pescara. Complessivamente, lo stabile è alto 49 metri, molto di più della coeva edilizia privata comune.

L'immagine che ha Chieti in questo periodo ci è nota grazie ad una veduta conservata presso il Museo Campano di Capua (fig. 5), databile fra la fine del XIX secolo, o persino i primi anni di quello seguente; prima che la fotografia si imponesse quale mezzo più efficace per ritrarre e raccontare l'ambiente ed il paesaggio, può essere considerata come l'ultima raffigurazione ancora paragonabile a quelle settecentesche. Rispetto a tutte quelle prima citate, in essa è mutato il versante da cui viene vista la città, ovvero quello orientale. Tale innovazione è una manifesta conseguenza dell'aumento d'importanza del centro urbano costiero di Pescara, che dal principio del XX secolo, nel volgere di pochi anni, giunge ad essere un nuovo capoluogo abruzzese, caratterizzato dalla considerevole

CLAUDIO MAZZANTI



Fig. 5: Veduta di Chieti, versante orientale verso Pescara, fine XIX – inizio XX secolo (Museo Campano di Capua).

crescita architettonica, commerciale, turistica ed industriale; ciò, insieme al repentino sviluppo dell'automobile quale principale mezzo di trasporto, rende necessario il già ricordato adeguamento della rete stradale urbana di Chieti, per ottenere una percorribilità più agevole, pertanto, l'antico collegamento con Pescara.

Tale strada, con la sua eccessiva pendenza, terminava presso l'omonima porta urbana, diventa ormai del tutto marginale nel sistema infrastrutturale teatino ed è rimpiazzato dalla strada verso la quale si affaccia il fronte principale del palazzo Mezzanotte.

Nel suddetto dipinto tardo ottocentesco, sullo sfondo di un rigoglioso contesto agreste, si scorge il profilo urbano teatino, in cui nessun elemento prevale sugli altri. Accanto alle solenni emergenze architettoniche del nucleo antico, religiose o pubbliche, anche l'edilizia privata ha una sua specifica riconoscibilità; proprio al centro della rappresentazione, il belvedere del palazzo Mezzanotte contribuisce a scandire la sagoma cittadina: in essa si distinguono anche la torre campanaria incompleta di San Giustino, quella degli Scolopi, il torrione del Palazzo Vescovile, oltre alla cupola di San Francesco, con l'adiacente torrino della Camera di Commercio; ulteriori elementi sono il campanile della chiesa di Sant'Anna e la torre della Biblioteca Provinciale.

L'effettiva imponenza del Palazzo Mezzanotte viene pienamente compresa soltanto con una visione da lontano e non percorrendo la già ricordata strada ad esso prospiciente: il fronte curvilineo dell'edificio, infatti, impedisce di percepirne l'effettivo sviluppo; allo stesso modo, l'arretramento dei piani superiori dissimula l'altezza dello stabile.

2. Il repertorio fotografico e l'immagine perduta della città

Palazzo Mezzanotte può essere definito come uno dei primi 'grattacieli' d'Italia: pur se non innovativo dal punto di vista architettonico, è comunque un'opera di sicuro interesse, con la sua enorme mole che domina tutto il lato nord-orientale della città.

Una fotografia, databile fra la fine del XIX secolo e i primi anni di quello seguente, ci propone l'opera, poco dopo il suo completamento (fig. 6); con questa raffigurazione, ci si



Fig. 6: Immagine fotografica del palazzo Mezzanotte dopo il completamento, inizio XX secolo (collezione Mezzanotte).

accorge come sia totalmente variato il modo di riprodurre lo spazio urbano, soprattutto paragonando questa immagine alla semplice veduta frontale tipica delle raffigurazioni tradizionali, che ancora differenzia l'ultimo dipinto di Chieti, prima analizzato, nel quale manca del tutto la valutazione dei rapporti volumetrico-dimensionali.

Ben presto si comprende come, con l'avvento della riproduzione fotografica, tale mezzo possa permettere innovativi e molteplici utilizzi, anche per comunicare le valenze turistiche e commerciali di un sito (Tunzi 1991, XIII). La diffusione delle cartoline urbane, in tal senso, origina una nuova forma espressiva: all'inizio del nuovo secolo il palazzo Mezzanotte, con i suoi volumi puri e la regolarità delle bucatore, incarna i valori di questa modernità.

L'edificio è riprodotto anche in un'altra immagine fotografica (fig. 7), di poco successiva a quella già considerata, come si evince dalla limitata crescita di arbusti del tutto assenti nella precedente: il palazzo diventa il fondale di una scena significativa, con alcuni veicoli motorizzati lungo l'arteria stradale che cinge l'antico centro urbano; il soggetto rappresenta simbolicamente il dinamismo della società teatina e la scelta dello scorcio urbano non sembra casuale.

Tale palazzo prende il nome dal nucleo familiare che svolge, in questo periodo, un rilevante ruolo sociale e politico nella città, parallelamente ad un'intensa attività economica e finanziaria: proprietaria della fornace localizzata poco al di fuori del centro urbano, nella zona del Tricalle (fig. 8.a), la famiglia Mezzanotte, in questo periodo, è protagonista di una florida attività commerciale [Belelli, D'Andrea 2000, 132].

L'edificio multipiano viene realizzato per creare appartamenti da affittare ai componenti della società borghese, fortemente in ascesa a seguito dell'incremento demografico e industriale della città; in tal senso, l'opera architettonica considerata rappresenta un *unicum* rispetto alla tipologia residenziale dell'epoca.

Risulta interessante analizzare un documento dell'epoca, conservato presso l'Archivio Storico del Comune: il Regolamento per l'Ornato Pubblico della città di Chieti, deliberato dal Consiglio Comunale con atto del 01 settembre 1879; in particolare l'articolo 8:

CLAUDIO MAZZANTI



Fig. 7: Immagine fotografica del palazzo Mezzanotte con veicoli motorizzati su via Olivieri, inizio XX secolo (Cartoline di Chieti 1990).

Gli edifici tanto dei privati che degli enti morali debbono presentare nelle facciate la massima decenza; debbono perciò essere intonacati ed imbiancati, rispettando gli edifici di carattere monumentale sia pubblici che privati.

In generale, l'edificazione della città di Chieti si basa sull'uso del laterizio; tuttavia, raramente il materiale viene lasciato a vista nei palazzi principali; durante il periodo barocco e nella successiva fase neoclassica viene preferito l'utilizzo della facciata intonacata, a testimonianza di un'architettura conservatrice, volutamente distinta rispetto all'edilizia al di fuori delle mura della città, nel territorio rurale, nella quale il paramento murario in mattoni assume anche un connotato estetico.

Al contrario, il palazzo Mezzanotte viene volutamente ideato come una imponente massa muraria, totalmente in laterizio e priva di intonaco: tale scelta deve essere indubbiamente ricondotta all'attività imprenditoriale dei Mezzanotte, molto attenti a pubblicizzare i prodotti della loro fornace (fig. 8.b).

La produzione di materiale per l'edilizia è uno dei principali settori che trainano la locale economia: il capoluogo è caratterizzato, fra il 1861 e il 1921, da un significativo aumento demografico, molto superiore rispetto ai decenni precedenti. La città, alla fine del secolo, è sede dell'Arcivescovado, con il Tribunale ecclesiastico e il seminario regionale; c'è poi il Tribunale civile, la Prefettura, oltre a numerosi uffici; lo sviluppo urbano di Chieti risulta essere una diretta conseguenza della crescita economica della società cittadina, rispetto alla quale diversi esponenti della famiglia Mezzanotte sono fra i principali rappresentanti del sistema politico e finanziario [Furlani - de Luca 1996, 27].

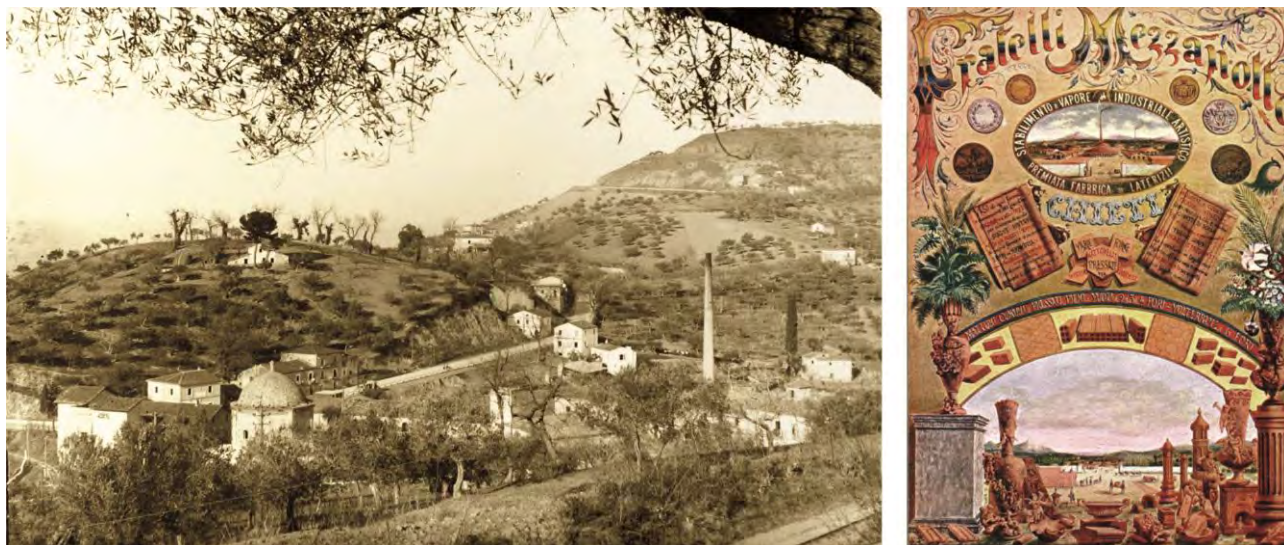


Fig. 8: La fornace Mezzanotte. a) Il complesso industriale presso il Tricalle, fotografia inizio XX secolo (archivio Teresio Cocco); b) Stampa pubblicitaria, 1910 (archivio Teresio Cocco).

L'industria del laterizio, nella seconda metà del XIX secolo, è molto diffusa nel territorio circostante la città, tanto che in questi anni si contano 125 opifici del settore: oltre la struttura dei Mezzanotte, ci sono nei dintorni di Chieti ulteriori fornaci con una produzione altrettanto importante, in particolare le fornaci Di Muzio e Di Berardino. In pochissimo tempo, le fornaci operanti nella zona aumentano considerevolmente: nel 1903 vengono censiti 297 stabilimenti variamente impegnati nella produzione di mattoni, quadrelli, tegole e pezzi di diverse forme.

Attraverso lo studio del repertorio fotografico storico è possibile conoscere anche le trasformazioni del patrimonio architettonico nel tempo; ciò risulta essere particolarmente importante soprattutto in mancanza di altre documentazioni idonee. Nello specifico, il palazzo Mezzanotte ha subito diversi rimaneggiamenti che ne hanno alterato l'aspetto originario; per quanto concerne il valore di quest'opera come elemento fondamentale del panorama del capoluogo, si segnala soprattutto la rimozione della copertura piramidale, sulla sommità della torretta belvedere (fig. 9); ciò, presumibilmente, a seguito dei danni provocati dal sisma del 1933.

Conclusioni

Nel mezzo della scena urbana, in breve tempo, il palazzo Mezzanotte diviene una esplicita manifestazione di modernità, evidenziando i grandi progressi raggiunti nel campo della costruzione; al tempo stesso, la realizzazione dell'edificio può essere interpretata quasi come un elemento propagandistico per la produzione della fornace Mezzanotte.

La rapida diffusione della tecnica fotografica, in questo periodo, consente di riprodurre un paesaggio urbano con estrema rapidità e con il massimo realismo. Con le sue caratteristiche architettoniche, quali il trattamento delle facciate in mattoni a faccia vista, il gioco dei volumi e la presenza dell'ampio terrazzo, il palazzo Mezzanotte costituisce uno sfondo privilegiato per le immagini fotografiche nel contesto cittadino. In ciò, non si può

CLAUDIO MAZZANTI



Fig. 9: La torre belvedere del palazzo Mezzanotte, confronto fra: a) Stato di fatto attuale; b) Conformazione originaria. Fotografia di inizio XX secolo, particolare (collezione Giorgio Cornacchia).

non cogliere persino un programma auto celebrativo da parte di questa famiglia, in quanto l'opera costituisce da subito un segno distintivo, assolutamente singolare nel paesaggio urbano di Chieti alla fine del XIX secolo.

In questo modo, attraverso la costruzione di un'imponente opera architettonica, la trasformazione del panorama viene consapevolmente usata come elemento promozionale.

Bibliografia

- BELELLI C. - D'ANDREA G. (2000). *Ritratti di famiglie: storie e storia di Chieti: Mayo, Zambra, Obletter, Mezzanotte*. Sambuceto: Brandolini.
- BIGI, R. (2012). *Chieti, passato, presente e futuro*. Chieti: Carabba.
- Cartoline di Chieti, immagini della città fra '800 e '900. Collezione di Giorgio Cornacchia*. (1990). Chieti: Tinari.
- D'ALESSANDRO M. - GENTILE, P. (1983). *Storia di un quartiere: Santa Maria, Porta Pescara*. Chieti: Speleo Club e Archivio di Stato.
- DE LAURETIS, C. (1888). *Quaderni B.P.C.*, I, 3, 37.
- GASBARRI, C. (2009). *Chieti sacra, 'andar per campanili'*. Chieti: Noubis.
- GHISSETTI, A. (1991). *L'immagine della città dal Rinascimento al Novecento*. In *Teate antiqua. La città di Chieti*, LXXI. Chieti: Vecchio Faggio.
- FURLANI, V.; (1991). *Origini e sviluppo della città contemporanea*. In *Teate antiqua. La città di Chieti*. A cura di FURLANI, V. Chieti: Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti.
- FURLANI, V. - DE LUCA, B. (1996). *Chieti nell'Ottocento*. Roma: Editalia.
- LO PARCO, F. (1913). *Attraverso gli Abruzzi*. Napoli: Tipografia Elzeviriana.
- RISPOLI, M. (2014). *Tutela e valorizzazione del palazzo Mezzanotte a Chieti: identità storica e architettonica*, in *Patología de la Construcción, Tecnología de la Rehabilitación y Gestión del Patrimonio, Proceedings of International Conference*. Rehabend 2014 - Congreso Latinoamericano, 1-4 Aprile 2014, Santander (España), pp. 75-84.
- ROBOTTI, C. (1993). *Chieti città d'arte e di cultura*. Chieti: del Grifo.
- TUNZI, P. (1991). *Iconografia storica e campagne di rilievo*. In *Teate antiqua. La città di Chieti*, XIII. Chieti: Vecchio Faggio.

Il mutamento nell'obiettivo

Changing of perspective

ALESSIA MAIOLATESI

Università degli Studi di Chieti-Pescara G. d'Annunzio

Abstract

The consideration of a wide range of factors in the definition of "landscape"- including anthropic, physical and ethnic aspects – permits a clearer understanding on the situation and changes in the city of L'Aquila city, in terms of both the architectural and the socio-cultural components. On one hand, the earthquakes of 2009 caused serious damage to the architectural and cultural heritage (including the ongoing interruption of preservation-restoration activities, and the development of the city's ongoing narrative); at the same time, the events also inflicted a deep cut through the social fabric, altering places of personal interest, relationships, habits and their settings. In this context, photography permits a more broader and more effective analysis, and a deeper examination of the ongoing phenomena, shifting between structural and architectural aspects and the narration of the social losses and transformations linked to the catastrophic events.

Parole chiave

Paesaggio Architettura Componente socioculturale Sisma Fotografia

Landscape Architectural Sociocultural Components Earthquakes Photography

Introduzione

La potenza della fotografia, intesa in questo specifico contesto come mezzo capace di narrare la storia di una città, L'Aquila, interrotta dai noti fatti sismici accaduti nell'aprile del 2009, viene considerata una delle risorse necessarie e indispensabili per ricostituire una rappresentazione significativa e possibile di un paesaggio concluso.

Tale "luogo" che oggi ci è stato consegnato dalla storia provato e profondamente mutato nei suoi aspetti, è da intendersi non semplicemente come parte di spazio circoscritta e determinata nelle proprie funzioni e abitudini, ma come complessa struttura di società e architettura.

La sensazione che si prova percorrendo le strade della città, è quella di tentare di ricordare (ricostituendone una raffigurazione corretta) ogni singola prospettiva, cercando di rimettere insieme un patrimonio visivo che non appartiene più a nessuno. Accettare una realtà così stravolta e compromessa, significa osservare le strade, le case, confrontarsi con la gente e con la stessa vita con occhi nuovi, preparati al cambiamento imposto ma, allo stesso tempo, fiduciosi di recuperare il passato.

A tal riguardo, agli scatti fotografici è affidato il compito di restituire le emozioni che hanno catturato nel tempo e che raccontano la bellezza perduta ma esistita (e, fortunatamente, sapientemente documentata).

1. Il rilievo fotografico come documentazione del luogo

Nel campo specifico della ricerca in esame, che coinvolge tanto l'ambito di interesse architettonico, quanto le interazioni socio-culturali che si generano e mutano con i cambiamenti dovuti al tempo che scorre e agli accadimenti di qualsiasi natura, si è cercato di prendere in considerazione l'importanza della fotografia, come proficuo mezzo di testimonianza storica e allo stesso tempo come opportunità, da cogliere, di condivisione delle informazioni per la salvaguardia e il recupero storico del patrimonio architettonico e, nel senso più ampio del termine, culturale.

Prendendo in considerazione il caso studio della città de L'Aquila e le conseguenze del tremendo sisma del 2009, che ha squarciato l'intero centro storico sia fisicamente sia da un punto di vista sociale, l'obiettivo finale è quello di proporre il *medium* fotografico come documentazione tecnica e tentativo di "ri-costruzione" identitaria del luogo (ex-luogo oggi forse non-luogo) che ospita ormai una società caratterizzata da frammentazione e confusione in termini di appartenenza ad esso, situazione che è diretta conseguenza di una realtà divenuta priva di certezze. In tale contesto, risulta subito chiaro il valore testimoniato dalle documentazioni fotografiche esistenti, poiché rappresentano l'unica possibilità effettiva di ricomporre visivamente un quadro profondamente mutato a causa degli squarci inferti al tessuto territoriale.

L'indagine sul campo, percorrendo con rispettoso silenzio le vie della città, si è svolta principalmente all'interno del centro storico della città de L'Aquila, Zona Rossa compresa, e ha consentito l'elaborazione di numerose documentazioni di carattere fotografico e



Fig. 1: Foto di Andrea Braconi, 2013.

inquadrature ragionate che fanno riferimento allo stato attuale del tessuto architettonico e urbanistico e che mirano al recupero e alla ricostruzione, seppur formale, dell'aspetto unitario della città. Il rilievo fotografico sullo stato di fatto, condotto con minuzia cercando di documentare anche i più piccoli dettagli, ha riguardato tutte le parti interne alla perimetrazione del centro storico ed è stato sviluppato secondo due fasi ben distinte: la prima ha riguardato le sessioni fotografiche eseguite *in loco* che hanno il fine di delineare la situazione dello stato di fatto; la seconda è stata approfondita in studio e ha riguardato l'analisi delle fotografie attraverso le quali è stata acquisita una progressiva conoscenza sia delle caratteristiche delle cortine edilizie con attenzione ai dettagli architettonici e strutturali dei manufatti, sia al rapporto intimo instauratosi tra tale frantumazione materica e quella sociale.

Com'è possibile intuire dal rilievo fotografico condotto, la porzione della città maggiormente danneggiata dall'evento sismico riguarda il Centro Storico e le zone limitrofe; a seguito dei sopralluoghi all'interno di queste aree, si sono riscontrati cedimenti strutturali e crolli di elevata entità. Tali aree del nucleo storico quindi, risultano interamente inagibili e sono divenute quasi a totale interdizione, con una presenza massiccia di cantieri permanenti e strutture sorrette da puntelli. La messa a punto di azioni dirette sugli edifici ricompresi nella perimetrazione individuata attraverso la valutazione delle zone maggiormente penalizzate, ha permesso di pianificare una serie di operazioni di stima dei danni e analisi dell'esistente prima degli interventi di recupero vero e proprio. Pertanto,



Fig. 2: Foto di Andrea Braconi, 2013.

durante le sessioni di rilievo fotografico sono state messe in evidenza alcune questioni di importanza sostanziale, tra cui lo studio degli elementi architettonici tipici del Centro Storico e il rispetto e la salvaguardia delle caratteristiche identitarie della città, per stimolare una riflessione sulla necessità di non cancellare il tessuto storico e culturale con eventuali interventi di demolizione e successiva ricostruzione.

È semplice intuire che per un tessuto storico di dimensioni notevoli e con una presenza di emergenze di tale importanza, sia necessario predisporre azioni con una forte spinta alla conservazione dei caratteri tipici del luogo e della memoria.

In conclusione, gli obiettivi da perseguire, tenendo in considerazione le esigenze della ripopolazione da un lato (e le relative conseguenze) e dall'altro le emergenze architettoniche, storiche e culturali, riguardano un discorso complessivo che non dovrebbe aspirare a una mera riproposizione delle prospettive e quinte architettoniche prima del sisma, ma una nuova fase che getti le basi per un'immagine recuperata e soprattutto adeguata alle nuove esigenze (tra cui la sicurezza sismica) della città e delle sue complessità.

Parallelamente all'analisi architettonico-urbanistica, è necessario studiare un'emergenza ancora più sostanziale: la disgregazione della società e degli aspetti culturali connessi a essa. In particolare, gli eventi sismici hanno generato da un lato danni consistenti al patrimonio storico e architettonico, con conseguente interruzione delle attività di conservazione e narrazione; dall'altro si è manifestata un'evidente lacerazione del tessuto sociale, che ha modificato i luoghi di interesse, le relazioni, le abitudini e le configurazioni spaziali connesse.

A considerazione di tale aspetto, attraverso la fotografia - oggetto principale dello studio - si è cercato di ripercorrere le differenti storie individuali che hanno vissuto quei luoghi tanto mutati e dare voce a chi ha avuto desiderio di raccontare una realtà abitata intrisa di quotidianità e particolari che si stagliano su un panorama di fatti accaduti ma perduti.

Durante la ricerca, tale aspetto è divenuto il fulcro logico del lavoro: nella fase di presa, le inquadrature sono studiate al fine di diventare l'esito di un racconto, una richiesta di aiuto, la denuncia di una realtà muta. Osservando il paesaggio attuale attraverso l'obiettivo, la sintesi fotografica è proposta come recupero di un luogo e del patrimonio architettonico che viene conservato attraverso la narrazione, resa soggettiva dal punto di vista dell'obiettivo e oggettiva dallo scopo e della funzionalità del racconto stesso.



Figg. 3-4: Foto di Andrea Braconi, 2013.

2. Ricostituire la frammentarietà della realtà visiva attraverso il patrimonio di singole parti della stessa

A seguito di tali considerazioni, emerge una questione sostanziale: l'interpretazione della fotografia come strumento in grado di arrestare il tempo per recuperare ogni singolo frammento e risistemarlo correttamente per ricomporre il quadro d'insieme. Nonostante il peso della rassegnazione nei riguardi della catastrofe naturale sia il filo rosso delle differenti interpretazioni fotografiche, la tensione verso il rinnovamento sociale e, di conseguenza architettonico, è ravvisabile nell'intenzione degli scatti fotografici che mirano a una concreta ristrutturazione. L'attitudine del tempo che continua a passare inesorabile può essere recuperata e rivalutata attraverso il tentativo di restituire ai luoghi l'identità perduta, riconsiderandone il contenuto sia morfologico sia emozionale e indagando sulla memoria che gli stessi conservano per riportare in superficie la percezione degli accumuli storici, culturali e sociali; il senso di tale operazione deve essere volto a recuperare un codice di continuità con il passato riallacciando tutti quei linguaggi propri del tempo trascorso che mettono in comunicazione tra loro luoghi, oggetti e persone.

A tal riguardo, parlare del tempo - nel caso specifico un tempo che non ha più ragione di esistere, a meno che non venga accettato in altre forme sociali e morfologie urbane -, significa riconsiderare il progetto di trasformazione del luogo come base di partenza per mettere in moto il processo di ripresa avendo come punto di riferimento la base stabile e certa della memoria quale unica identità possibile da recuperare e reinterpretare. Tali azioni positive si sviluppano con uno sguardo al paesaggio d'insieme che diviene cerniera simbolica tra passato e futuro, punto su cui rifondare una struttura architettonica e sociale, frammentata dall'indebolimento coatto delle connessioni e dei valori. L'emergenza da salva(guarda)re si concentra sulla pausa che esiste tra la realtà e l'immagine che si intende mostrare di essa. Per questo si considera la fotografia come momento di tregua rispetto alla realtà e mezzo attraverso cui reinterpretare, documentando, il patrimonio visivo e mentale dell'immaginario collettivo. La fotografia, quindi, come „simulazione" della concretezza del luogo reale con l'aggiunta di elementi nuovi e materiali, che si identifica pertanto come risposta positiva alla tendenza inevitabile alla disgregazione.



Figg. 5-6: Foto di Andrea Braconi, 2014.

Considerando tra le varie questioni, quella relativa alla difficoltà di salvaguardare un territorio costretto a diventare simbolo e vittima della storia, diviene imprescindibile intuire le differenti linee di narrazione individuali da mettere a sistema al fine di ricostituire compiutamente un'immagine a inquadratura illimitata, con l'obiettivo di recuperare l'originario senso di appartenenza nei confronti dei luoghi e il significato di inclusione collettiva che ne deriva. Il gesto fotografico nelle sue espressioni colte e documentarie, assume il ruolo di sostegno alla ricerca in quanto strumento in grado di inceppare il meccanismo inesorabile del tempo, prima che sia troppo tardi, cercando di recuperare ciò che si lascia ancora salvare.

Fotografare nel senso sociale di documentare, documentare nel senso di far conoscere, far conoscere nel senso di catturare l'attenzione su un problema da risolvere e che diventa la storia di moltissime persone che hanno voglia di riaprire la porta della propria casa, lasciandosi alle spalle una storia crudele e radicale nei propri cambiamenti. Una storia che può essere modificata prendendo in considerazione il fatto che il terremoto non si configura come un'emergenza, ma come fatto tragicamente scandito da cadenze quasi puntuali; per questo motivo occorre recuperare ogni singola testimonianza e fare in modo di sentirsi preparati ad affrontare il futuro con maggiore consapevolezza.



Fig. 7: Foto di Andrea Braconi, 2014.

3. La documentazione fotografica come stimolo di riflessione sui mutamenti dell'aspetto di una città

Tra disgregazione e voglia di riappropriarsi del presente, tra memorie senza più movimento e aspetti che sembrano indicare una nuova direzione, ogni scatto dal 2009 a oggi racchiude il dramma e le aspettative di una collettività smembrata, ma incredibilmente orgogliosa e tenace.

Gli angoli, le vie senza uscita, le porzioni di luoghi di culto, i segni dell'uomo (siano essi circoscritti da transenne o impressi nel cambiamento in atto) raccontano una trasformazione inimmaginabile e difficilmente programmabile; il motivo di questi gesti reiterati in un tempo troppo dilatato per essere efficace risiede nel fatto che, insieme alle abitazioni che crollano e, lentamente, tornano a modellarsi, si muovono storie lacerate, relazioni che hanno avuto come punto di non ritorno le ore 3.32 del mattino del 6 aprile di 7 anni fa. In pochi secondi la storia, non solo urbanistica, di una tra le città abruzzesi maggiormente ricche di storia, ha voltato pagina e con essa le esistenze di decine di migliaia di persone.

La città, infatti, si è spostata verso nuovi complessi abitativi costituiti per cause di forza maggiore fuori dal centro storico e dalle frazioni sconvolte dal sisma, e, contestualmente, lo sviluppo di attività commerciali nelle aree periferiche ha cambiato, se non addirittura stravolto, le dinamiche sociali.

In tale contesto, la fotografia ha giocato e continua a giocare un ruolo cruciale; l'enorme mole di documentazione visiva prodotta in questi anni offre la possibilità concreta, infatti, di cogliere gli elementi di una metamorfosi di grande complessità, offrendo spunti di riflessione e di analisi sia in riferimento alla contemporaneità, sia relativamente alla gestione di un'emergenza di tale portata non soltanto da un punto di vista logistico, di messa in sicurezza e di ripristino dei servizi essenziali, ma anche in merito alla pianificazione di modalità aggregative nuove e più efficaci,

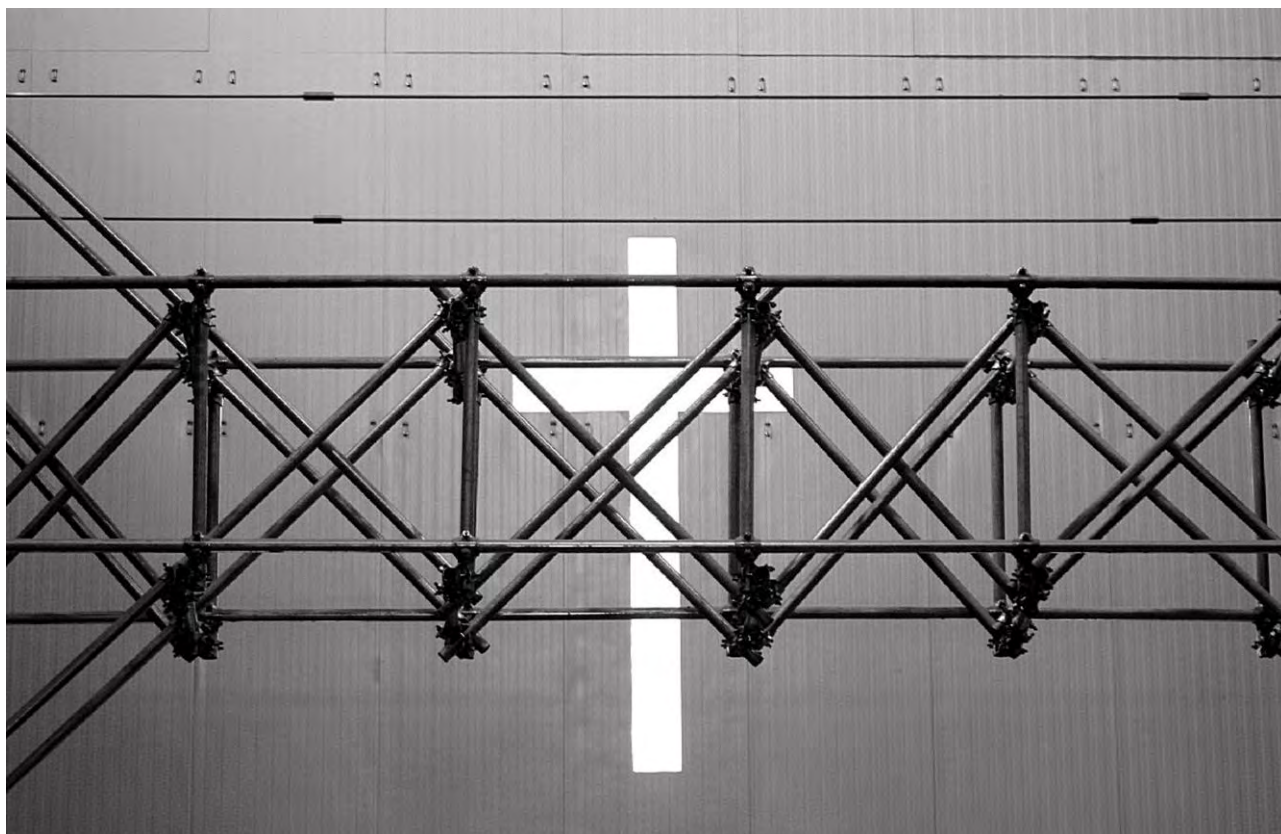


Fig. 8: Foto di Andrea Braconi, 2014.



Fig. 9: Foto di Andrea Braconi, 2014.

che permettano di limitare al massimo le lacerazioni già constatate in aree colpite da simili fenomeni. Dare forma, quindi, a una testimonianza fotografica articolata consente di cogliere chiavi di lettura alternative, ma anche complementari, a quelle istituzionalmente riconosciute, fornendo una visione ampia sulle evoluzioni sociali nel breve come nel lungo periodo.

Conclusioni

Il patrimonio fotografico da mettere a disposizione per il cambiamento futuro diviene portatore di innovativa documentazione storica, da divulgare anche attraverso una strategia comunicativa ancorata a strumenti sia analogici sia digitali (come ad esempio la diffusione tramite social network).

Qualsiasi mezzo, quindi, capace di conservare anche il più piccolo dettaglio, assume un ruolo di singolare importanza; la molteplicità degli elementi che sono stati analizzati nel corso della ricerca e che strutturano il significato visivo del termine paesaggio, prendendo in considerazione numerosi aspetti tra i quali le componenti antropiche, fisiche ed etniche, hanno fornito la possibilità di documentare la situazione e la mutazione della città de L'Aquila attraverso la propria componente architettonica e socio/culturale.

L'obiettivo di tale analisi, generata dal racconto del *frame* fotografico come punto di partenza di una ricostituzione del tessuto visivo attraverso la riproposizione di un'architettura volutamente "sovraesposta" dalla potenza stessa dell'immagine, che



Fig. 10: Foto di Andrea Braconi, 2015.

distrae dalla realtà cercando di ricomporre un assetto nuovo e necessario per ripartire da una narrazione sociale inedita, punta l'attenzione verso una rinnovata visione prospettica sapientemente incorniciata (senza però individuarne i confini) ma comunque distante dalla lettura frontale di un singolo dettaglio, spostando liberamente il punto di vista lungo profondi assi lineari e raccogliendo l'insieme dei particolari e dei "materiali" senza apparenti deformazioni e limitazioni, per poter nuovamente guardare una città ritrovata. Diviene pertanto possibile ricreare ambientazioni credibili, espressioni di città potenzialmente trasformabili recuperando il senso tipico dei luoghi dell'abitare.

Recuperare l'identità perduta, genera voglia di ricominciare e di rimettere a sistema il complesso apparato di relazioni sociali e ripristino dei luoghi che nascondono oggetti della quotidianità, che molti attendono di riconquistare, nello stesso modo in cui attendono di riconquistare la propria vita.

Bibliografia

- AROMATARIO, P. (2009). *Ricomincio da zero anzi da 3.32*. L'Aquila: Arkhè.
BELLINI, D. (2009). *Chiuso per terremoto*. Teramo: Verdone Editore.

ALESSIA MAIOLATESI

- COCCI, N., MANCINI, G., MARTELLINI ZOPPO, E., MATTEUCCI, M., PANGRAZI, D. (2009). *Campi di polvere. L'Aquila.06.04.09*. Maltignano: Arti Grafiche Picene.
- GIULIANI, G. (2009). *La mia verità sul terremoto*. Roma: Alberto Castelvechi Editore.
- MASTRI, P. (2009). *3.32 L'Aquila gli allarmi inascoltati*. Pescara: Edizioni Tracce.
- PALADINI, F. (2009). *Gli artigli dell'Aquila. Vita, morte e miracoli dal terremoto*. Firenze: Edizioni Vallecchi.
- PANSA, F. (2009). *Voglio tornare a vivere nella mia casa*. Milano: Edizioni Piemme Spa.
- PEDERZOLI, A. (2014). *Terremoto dentro*. Narcissus.

Paolo Monti e l'architettura contemporanea: "Scatti d'autore in Campania"
Paolo Monti and contemporary architecture: "signature shoots in Campania"

BARBARA BERTOLI

Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di Biologia Agroambientale e Forestale
 Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The current paper examines significant photography produced by Paolo Monti in Campania, as the result of a broad relational network instated by the artist beginning in the 1960s.

Monti was a leading exponent of Italian modern photography, with an interest in historical monuments, including those subject to the law on cultural heritage and landscapes. The archival records contain numerous negatives, prints, chemigrams and documents that testify to the artist's fruitful activities, including the aspect of publications. Monti began as a passionate amateur photographer, and after meeting a number of Venetian photographers, critics, historians and gallery owners, with a profound cultural background, he moved in Milan in 1943. Here he began a professional career. He was open towards new tendencies, capable of dialoguing with architecture, art and surroundings. He imprinted each and every picture a personal style and language, making him a true cultural leader in Italian photography throughout the late 20th century.

Parole chiave

Paolo Monti, fotografia, architettura contemporanea, paesaggio
 Paolo Monti, photography, contemporary architecture, landscape

Introduzione

L'arte fotografica che non si fonda sulla precisa e ordinaria restituzione della realtà circostante, è un potente mezzo espressivo, che *in primis* dipende dalla capacità incisiva e personale di colui che sta dietro l'obiettivo. Tra gli interpreti del Novecento capaci d'influenzare le nuove tendenze della fotografia contemporanea ritroviamo Paolo Monti (1908-1982). Monti non fece da subito della fotografia la sua professione, laureatosi in Economia Politica presso la Bocconi inizialmente la coltivò solo come un *hobby*, ma la sempre crescente curiosità intellettuale, le frequentazioni di importanti personalità nel mondo della cultura, della fotografia e dell'arte lo porteranno a fondare a Venezia nel 1947 il circolo la Gondola; che s'imporrà sulla scena internazionale come movimento d'avanguardia. Diventerà fotografo professionista nel 1953 quando trasferitosi a Milano lavorerà prima nello studio Fotogramma e successivamente nello Studio 22. La cifra espressiva facilmente riconoscibile, la capacità di realizzare immagini di alto valore senza mai mantenere un approccio puramente documentario, lo porterà ad essere considerato dalla critica contemporanea uno dei maggiori fotografi del Novecento italiano. La sua eredità intellettuale è raccolta nel fondo Paolo Monti, acquisito nel 2008 dalla fondazione Beic, composto da una collezione di straordinaria bellezza di negativi, stampe, chimigrammi, scritti e la biblioteca dell'autore, che raccontano un quarantennio della vita italiana dal 1943 al 1982. Monti noto soprattutto per gli imponenti rilevamenti dei centri

BARBARA BERTOLI

storici e per il censimento delle valli appenniniche in Emilia Romagna, a cui si dedicò per oltre dieci anni a partire dal 1966, sin dai suoi esordi da fotografo amatoriale spaziò in più generi fotografici ed in sintonia con le più moderne avanguardie si avvicinò all'informale e all'astrattismo.

1. La fotografia d'architettura

Monti reinterpretò in maniera personale e moderna le forme più antiche di fotografia quali: il ritratto, la natura morta e la fotografia d'architettura, non amava essere catalogato in un genere specialistico, dimostrò la propria versatilità spaziando con naturalezza in più generi fotografici. L'amatissima fotografia d'architettura fu una passione che gli venne in occasione del suo trasferimento per motivi lavorativi a Venezia, dove fu affascinato dalle opere di Piranesi, dagli episodi architettonici minori e dagli aspetti che la cultura popolare aveva espresso nelle abitazioni popolari di località quali: Burano, Pellestrina, Chioggia [Schwarz 1978].

Ciò che dagli anni lontani de La Gondola come fotografo amatoriale (1948-1953) fino agli ultimi anni nei quali svolse attività da professionista lo motivò fu il giocare, sperimentare e divertirsi sempre liberamente attraverso il mezzo di riproduzione, riuscendo a creare sempre forme varie e nuove. Lo sfocamento, il movimento dell'apparecchio durante la ripresa fotografica, la solarizzazione, lo sviluppo in stampa, l'uso del positivo come negativo o entrambi contemporaneamente, il fotomontaggio e altri metodi da lui sperimentati con maestria, concorrono alla fortuna della sua produzione creativa che lo portò nel corso del Novecento ad essere considerato una vera e propria guida culturale, figura centrale di numerosissime esposizioni personali e collettive.

Le fotografie professionali di architettura, scultura, design, arredamenti, le foto industriali e pubblicitarie, i ritratti e tante altre foto non possono che avvantaggiarsi dell'esperienza visiva di un fotografo che consuma una parte almeno del suo tempo e della sua passione per l'esperimento, per la scoperta di nuove forme e visioni [Monti 1981].

Ed ancora Monti, parlando della sua fotografia sottolineò lo stupore nel constatare che molti professionisti fotografassero solo per committenti e quasi mai per inventare e sperimentare.

Tra le tantissime fotografie conservate nel fondo Paolo Monti, emerge una mole considerevole di fotografie d'architettura che eternano le opere dei maggiori interpreti dell'architettura contemporanea del Novecento quali: Anselmi, Albini, De Carlo, Moretti, Figini, Pollini, Nervi, Pagano, Viganò, Scarpa, Samonà, Sottsass solo per citarne alcuni. Le sue fotografie dei paesaggi urbani risultarono decisive per la formulazione di piani urbanistici e per le politiche di conservazione attuate dagli anni Settanta in poi per la conservazione di molti centri storici italiani. Esiste una vasta bibliografia che documenta l'instancabile attività fotografica di Monti come fotografo d'architettura nel Nord Italia, ma in particolare in questo contributo s'intende analizzare la meno nota attività di Monti fotografo nel sud del *bel paese*. Dalla ricerca delle fonti bibliografiche e d'archivio è emerso che Monti eseguì dagli anni Sessanta in poi, per conto dei più illustri interpreti del secondo Novecento campano quali: Michele Capobianco, Carlo Cocchia, Luigi Cosenza, Francesco Della Sala, Giulio de Luca, Arrigo Marsiglia ed altri, numerosi servizi fotografici. Inoltre realizzò per conto di note case editrici e riviste di settore con le quali collaborò numerosi

servizi fotografici a noti episodi architettonici che ben rappresentano il pregevole patrimonio di beni culturali campani.

2. I nuovi orientamenti nella fotografia d'architettura

I primi anni Cinquanta segnano una tappa decisiva per i futuri orientamenti della fotografia d'architettura italiana; sono gli anni in cui giunge in Italia l'architetto fotografo e critico americano George Everard Kidder Smith che intraprende un lavoro ai tempi innovativo di ricognizione e di analisi del territorio e dell'architettura della ricostruzione. Il fotografo alla ricerca di matrici e caratteri rappresentativi dell'architettura Italiana antica e moderna "analizza" il paesaggio e l'ambiente urbano, il suo obiettivo si sofferma su piazze, strade, fontane, portici e gallerie. I servizi fotografici dalle studioso e critico d'architettura, volti all'osservazione degli episodi significativi dell'edilizia della ricostruzione quali: ville, case plurifamiliari, edifici ospedalieri, monumenti, musei e mostre ed ancora negozi, abitazioni popolari saranno raccolti nell'interessante volume *Italy Builds* [Kidder Smith 1955]. La ricerca non si fissava propriamente sull'opera architettonica ma andava ad inquadrare un tema, un particolare momento culturale, un'area geografica. Ciò che venne fuori da questo tipo d'impostazione, fu una sorta di catalogazione fotografica che anticiperà la prassi metodologica adottata dai professionisti del decennio successivo. Tale lavoro innovativo fornì interessanti spunti metodologici per l'evoluzione della fotografia d'architettura italiana e fu fonte d'ispirazione per molti dei fotografi italiani del secondo Novecento tra cui anche Paolo Monti.

Nel catalogo ricco di opere tra le righe, emergeva l'intenzione dell'autore di codificare e mettere a punto nuovi orientamenti per la conservazione e la tutela delle opere architettoniche. Gli anni in cui il volume fu pubblicata sono gli stessi in cui Paolo Monti lascia definitivamente il suo lavoro come direttore del Consorzio Agrario Provinciale di Venezia per trasferirsi a Milano, dove intraprenderà la carriera fotografica da professionista. La ricerca visiva ed allo stesso tempo critica, portata avanti da Kidder Smith, volta principalmente alla conservazione delle opere architettoniche, rimanda ad uno dei lavori più ambiziosi e significativi intrapresi tra il 1969 e il 1972 da Paolo Monti in collaborazione con l'architetto Pier Luigi Cervellati: il censimento fotografico del centro storico di Bologna. Il lavoro svolto a Bologna rappresentò un'occasione unica e stimolante per fare confluire tutte le esperienze intraprese fino a quel momento rispetto la fotografia di architettura e d'ambiente e sarà il primo censimento fotografico sistematico di una città italiana [*Bologna: centro storico* 1970]. Per il censimento fotografico di Bologna i primi test furono fatti nella zona del Baraccano e per l'occasione la città fu sistemata come un set cinematografico. Le vie furono pulite a fondo, furono rimossi cartelli stradali e manifesti pubblicitari e soprattutto il centro storico fu sgombrato dalle autovetture che secondo Monti avrebbero impedito la visuale dei basamenti degli edifici e dei portici.

3. Il racconto dell'architettura contemporanea Campana attraverso la fotografia di Paolo Monti

La "messa in scena" della Napoli contemporanea attraverso i servizi fotografici d'autore, così come avvenne per le altre città italiane nasce dal trauma del secondo conflitto mondiale che aveva travolto e seppellito le città sotto cumuli di macerie. Sotto le macerie della guerra era virtualmente rimasto "seppellito" anche l'antico modo di fare fotografie

BARBARA BERTOLI

d'architettura, quel modo che aveva connotato lo stile delle famose fotografie dei fratelli Alinari e oltre. Dobbiamo attendere un ventennio per vedere rappresentato, attraverso le immagini prodotte delle nuove leve della fotografia contemporanea, lo sviluppo urbano delle città in ricostruzione. Quella dei fotografi della nuova generazione è un tipo di fotografia più riflessiva che va ad indagare le ragioni profonde delle cose, dagli anni Sessanta in poi gli obiettivi si fissano sul racconto dello sviluppo urbano cogliendone aspetti inediti, vengono utilizzate tecniche nuove e più versatili, che meglio si prestano a superare le difficoltà di fotografare i volumi la solidità il peso e la perpendicolarità delle opere architettoniche; l'utilizzo di fotocamere di piccolo formato con la conseguente velocità ed economicità facilitarono il compito dei nuovi fotografi d'architettura.

Attraverso il lavoro di ricerca svolto presso archivi privati e l'analisi di documenti fotografici custoditi nel fondo Palo Monti, conservati presso il Civico Archivio Fotografico del comune di Milano, è stato possibile ricostruire a grandi tratti l'attività professionale svolta da Monti in Campania. In contatto con i massimi esponenti della cultura architettonica campana, la sua rappresentazione fotografica ha al centro alcuni tra gli episodi che connotarono le maggiori trasformazioni urbane e periurbane della città, sotto il suo obiettivo passeranno gli Stabilimenti Olivetti di Pozzuoli, l'Arena Flegrea alla Mostra d'Oltremare, alcuni tra i nuovi quartieri dell'edilizia pubblica, edifici di edilizia privata ed ancora ville unifamiliari ubicate in note località marittime di villeggiatura.

Il *fil rouge* di quest'attività poco nota, considerando i più conosciuti e documentati servizi fotografici eseguiti nel nord del paese su cui c'è un vasto repertorio bibliografico, è stato quello di fotografare le opere architettoniche avvantaggiandosi di un'esperienza viva innovativa che lo poneva in piena libertà rispetto alla committenza. La libertà interpretativa gli ha permesso di comunicare l'architettura con una visione nuova ed inedita; le opere architettoniche restituite attraverso la fotografia d'autore diventano una creazione anche del fotografo oltre che del progettista. Monti ha il pregio definire nella maggioranza dei casi con chiarezza il rapporto esistente tra l'episodio architettonico ed il contesto ambientale in cui esso si inserisce. Nei servizi fotografici realizzati a Napoli e dintorni, non si limita a registrare lo stato fisico dei luoghi e degli ambiti urbani ed extraurbani, i singoli episodi se pur significativi osservati, fungono da pretesto per definire l'aspetto più importante ovvero lo stretto legame esistente tra l'opera architettonica e l'identità del luogo. Inoltre esaminando i suoi servizi fotografici d'architettura, si nota che molto spesso piccoli dettagli messi in primo piano, l'inquadratura o il taglio dell'immagine restituiscono quella che Monti indicava in molti dei suoi scritti come la quarta dimensione dell'architettura ovvero l'ambiente intorno all'opera: il giardino della villa Palladiana, la strada che conduce all'edificio, la campagna intorno ad una costruzione rurale; la personale concezione della quarta dimensione dell'architettura differiva sostanzialmente da quella che Bruno Zevi intendeva come lo spazio vuoto racchiuso nell'opera, ovvero quel luogo dove vivono e camminano gli uomini.

Comunque in generale esiste sin dalle prime foto d'architettura, realizzate già alla metà dell'Ottocento, un stretto legame tra fotografia ed architettura, la fotografia è stata da sempre un'arte in grado di dialogare e comunicare meglio di altri media l'architettura e il paesaggio, proprio la fotografia infatti in molti casi chiarisce e mostra alcuni aspetti non prontamente evidenti dell'opera architettonica. Monti sottolineava che la fotografia architettonica deve rivelare i materiali architettonici e descriverne anche le strutture quali ad esempio volte, colonnati pilastri.

Aumentare il numero delle immagini significa arricchire la conoscenza dell'architettura e avvalersi di quella forte curiosità che è dei veri fotografi. Questi oggi, naturalmente non si limitano ad eseguire solo foto frontali, simmetriche e perfettamente verticali come era d'uso fino ai fratelli Alinari e oltre. La fotografia di un grattacielo può inarcarsi su una diagonale a 45° che esprime la sua fuga verso il cielo e crea nuove forme visive partendo dalle nuove forme di architettura moderna di acciaio e vetro. [Paolo Monti fotografo 1983]

Quando Monti lavora come professionista in Campania esegue numerosi servizi fotografici, l'*engagement* è quello tipico che avviene tra architetto e fotografo, finalizzato a quel fenomeno che oggi chiameremo la spettacolarizzazione e pubblicizzazione dell'architettura attraverso il mezzo fotografico. I committenti delle serie fotografiche sono noti architetti ed ingegneri della ricostruzione o case editrici e riviste di settore. Le serie fotografiche sono serie d'autore significative che sottolineano i caratteri d'eccezionalità di opere pubbliche o di progetti minori redatti per committenti privati. A differenza dell'architetto che deve attenersi alle indicazioni della committenza, il fotografo d'architettura può impreziosire l'opera con la sua personale visione data dal taglio, l'inquadratura e la scelta dalla luce così si comincia a fare una riproduzione ma ben presto questa si traduce in una vera e propria creazione in un'intervista del 1978 Monti sottolineava che:

Forse è bene non dimenticare che il fotografo anche nelle immagini di architettura deve restare tale, media il suo occhio che guarda. Io non vado quasi mai a vedere e poi fotografare i miei soggetti insieme agli autori di quei libri di architettura i quali pur si avvalgono delle mie immagini; perché a volte non sanno guardare bene neppure loro ed essi necessariamente non guarderanno, non scopriranno quello che andrò a guardare e scoprire io [Schwarz 1978].

Anche se la serie fotografica per il *Rione Stella Polare* (1951-1953)¹, non fu in termini cronologici uno dei primi servizi eseguiti da Monti a Napoli, è il primo che si intende esaminare in questo contributo per due motivazioni, in primo luogo perché l'opera che porta la firma degli architetti de Luca, Cocchia e Della Sala è un'opera simbolica nell'ambito ricostruzione postbellica napoletana, configurandosi uno dei primi progetti di rione non concepito come nucleo chiuso a sé stante [Bertoli 2013,140], ed in seconda istanza perché tale servizio fotografico dimostra un'importante continuità tra il lavoro intrapreso da Monti e quello di Kidder Smith. Il fotografo americano, per primo aveva catalogato l'opera dedicandogli ampio spazio nel capitolo dedicato a casi emblematici di architettura moderna in Italia; egli aveva enfatizzato nel suo scritto critico e nei suoi eloquenti scatti le spinte caratteristiche di modernità del complesso edilizio, formato da tre edifici collegati tra di loro a pianterreno da negozi e portici. Nelle fotografie di Kidder Smith gli edifici del complesso contrastano con lo squallido e degradato ambiente circostante. Le Case per lavoratori, in via Marittima edifici di chiara matrice razionalista, tinteggiate con colori vivi e forti, come registrava Kidder Smith risorgevano dalle ceneri di una città ferita [Kidder Smith 1955,144]. Nel servizio fotografico di Monti, commissionato da Giulio de Luca, successivo a quello eseguito da Kidder Smith il fotografo comunica perfettamente l'intrinseca essenza e modernità del rione, le sue fotografie enfatizzano aspetti caratteristici e tipologici dell'opera quali ad esempio: la serialità delle bucaure, la continuità ed i chiaroscuri dei balconi a nastro. Il lotto triangolare edificato a completamento della ristrutturazione urbanistica avviata per l'apertura della nuova arteria

BARBARA BERTOLI

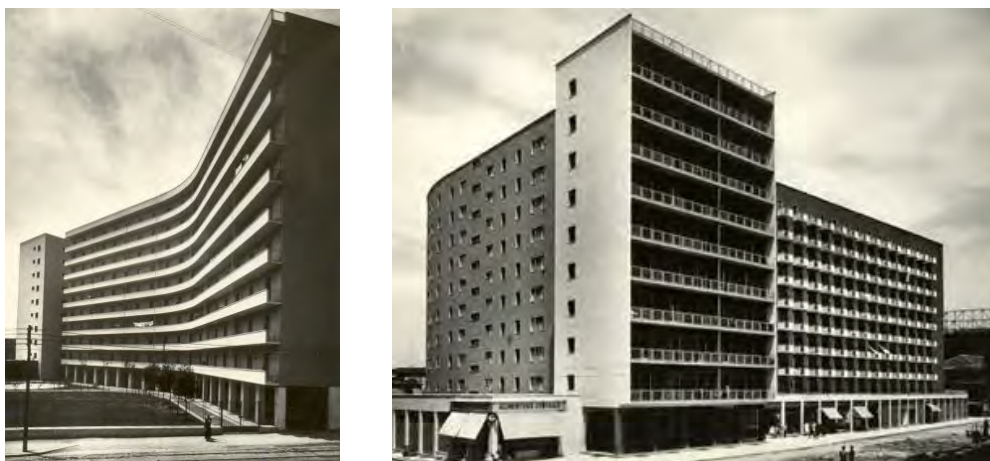


Fig. 1 - 2: Paolo Monti, servizio fotografico Rione Stella Polare, Archivio privato Giulio de Luca.

di Via Marittima, viene ben restituito e rappresentato in tutto il suo ritmo incalzante attraverso l'uso sapiente della luce.

Ancora come Kidder Smith, aveva fatto nel citato volume Monti si interessa di un altro caso emblematico della ricostruzione napoletana: le *low cost housing* realizzate da Luigi Cosenza e Carlo Coen a viale di Augusto. L'intervento del Rione Viale Augusto (1949-1952), già previsto dal Piano Particolareggiato di Fuorigrotta disegnato dallo stesso Cosenza nel 1946, prevedeva quattro edifici identici a sei piani, con l'aggiunta di due edifici alti dieci piani mai realizzati, al loro posto sarà edificato il fortunato edificio sede del Politecnico opera di Luigi Cosenza. Il complesso è il meglio risolto tra i progetti neo-razionalisti del dopoguerra [Stenti 1993,133].

Nella foto di Monti (fig.3) il Politecnico si scorge a conclusione della lunga cortina edilizia che conduce a piazzale Tecchio, mentre negli scatti pubblicati da Kidder Smith l'edificio non ancora ancora stato costruito. Monti coglie uno degli elementi di principale interesse e modernità del progetto delle Case Popolari ovvero la lunga spina che unisce tutti gli edifici e che si configura come un elemento di continuità con il filo stradale della moderna arteria di viale di Augusto, essa conduce senza interruzioni l'occhio verso Piazzale Tecchio, spazio urbano che preannuncia l'ingresso monumentale alla Mostra d'Oltremare. Sempre per Cosenza Monti sarà impegnato in un'interessante serie fotografica dedicata alla Fabbrica Olivetti di Pozzuoli². La fabbrica si annovera tra le opere più significative progettata dall'architetto nel secondo dopoguerra: voluta dall'intellettuale e imprenditore Adriano Olivetti proprio a Pozzuoli per dare un contributo alla trasformazione industriale del Mezzogiorno per ridurre il divario secolare tra nord e sud [de Seta 2006]. Gli scatti di Monti mostrano l'eccezionalità di un'industria meccanica composta da edifici a sviluppo lineare progettato in perfetta armonia con il paesaggio circostante, fortemente scenografico che si apre sul golfo di Pozzuoli.

Monti in molte serie degli anni '60-70 per conto di Carlo Cocchia³, e di altri architetti quali ad esempio Giulio de Luca fotograferà alcuni tra i nuovi quartieri di case popolari che costituirono una parte rilevante della nuova città che si espandeva nelle periferie; qui progettisti ed urbanisti del secondo Novecento ebbero la possibilità di sperimentare le nuove soluzioni dell'abitare profondamente diverse rispetto a quelle della città storica.



Fig. 3: Rione Viale di Augusto L.Cosenza C. Coen, servizio fotografico (1965), foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.

Fig. 4: Scene di vita quotidiana, quartiere La Loggetta, foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.



Fig. 5: Arena Flegrea, servizio fotografico Paolo Monti, 1978 (Archivio digitale Beic).

Fig. 6: M. Capobianco, G. de Luca, Chiesa La Loggetta, Foto Paolo Monti (Archivio digitale Beic).

Testimonianza della viva collaborazione tra de Luca e Monti, sono le tante fotografie originali firmate da Monti conservate nell'archivio privato de Luca. Monti sarà scelto da de Luca soprattutto per documentare la personale produzione architettonica degli anni '60 e '70, successivamente si affiderà alle altrettanto sapienti mani di Mimmo Jodice. Per de Luca, fotograferà: L'Arena Flegrea (1938) celebre opera d'esordio⁴, il quartiere La Loggetta (1956) di cui l'architetto curò la progettazione urbanistica, la chiesa parrocchiale della Loggetta (in collaborazione con Capobianco), ed ancora alcuni tra i più fortunati edifici per civili abitazioni curati da de Luca: palazzo Decina (1956-60) in collaborazione con Capobianco, le case di abitazione a San Pasquale a Chiaia (1955), ed ancora l'edificio Carola in Via Petrarca di cui mancavano immagini d'epoca.

Oltre alla definizione della dimensione urbana data da Monti, interessanti sono anche le serie fotografiche eseguite nei dintorni di Napoli. Nel Fondo Paolo Monti tante sono le immagini concepite nelle maggiori località balneari campane, Ischia, Capri, Massalubrense

BARBARA BERTOLI



Fig. 7: Palazzo Decina, foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.

Fig. 8: Edificio Carola, foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.



Figg. 9-10: Villa a Nerano A. Marsiglia, Paolo Monti, servizio fotografico (1966), foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.

e Procida. Tali serie fotografiche fissano prevalentemente due tematiche: da un lato il fotografo sembra interessato a mostrare gli aspetti più profondi dell'architettura rurale, meno lirica e pittorica rispetto quella dei paesaggi del nord Italia, e dall'altro vanno ad esaminare casi circoscritti di edilizia privata, in particolare ville unifamiliari realizzate per committenti privati. Emblematici di questa seconda categoria, sono i sevizi realizzati a Massalubrense per le ville progettate da Arrigo Marsiglia e Michele Capobianco.

Nei primi anni Cinquanta Arrigo Marsiglia riceve l'incarico professionale della progettazione di una villa unifamiliare da costruirsi in un sito a picco sul mare nella scenografica baia di Nerano. L'abitazione sarà edificata in un piccolo terreno di proprietà del committente, collegato da un sistema di piccoli terrazzamenti e gradinate alla sottostante spiaggia della Plancia. Le foto della Villa realizzate in un servizio fotografico del 1966, rappresentano un documento inedito, mancavano informazioni rispetto alla sicura attribuzione dell'opera a Marsiglia⁵⁶. Nella villa di matrice organica sono chiari i riferimenti all'architettura di tipo wrightiana; il materiale largamente usato dal progettista per le finiture esterne ed interne è la pietra arenaria, conosciuta anche come pietra di Massa. Nella facciata prospiciente il mare rivestita con pietre faccia a vista il movimento è



Fig. 11: Casa Castellano a Punta Lagno, Massalubrense (1965), foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.

Fig. 12: Fronte verso il mare, Foto di Paolo Monti, foto Paolo Monti, da Archivio digitale Beic.

dato dalla presenza di un settore dell'abitazione che risulta essere leggermente aggettante rispetto l'altro. Interessante anche l'uso di camini esterni in pietra che scandiscono la divisione tra le parti e sui quali s'innestano i cornicioni in cemento armato *brise soleil*. L'occhio di Monti in questo caso, è attento soprattutto a mostrare il rapporto strettissimo con il paesaggio retrostante, l'architettura della villa crea mimesi e un continuità con le pareti rocciose di Monte San Costanzo che fanno da sfondo all'abitazione. Avrebbe potuto banalizzare i suoi scatti usando inquadrature tali da mettere l'abitazione in rapporto con il mare che è a pochi metri di distanza, mentre mostrando profondità sottolinea con i suoi scatti l'intimo legame ottenuto dal progettista tra l'abitazione, la macchia mediterranea e la natura rocciosa del promontorio. Interessante anche la foto degli interni (fig.7) che mostra gli arredi anni '50 e la struttura originaria del salone. Nonostante Arrigo Marsiglia e Michele Capobianco avessero a lungo collaborato, i due infatti subito dopo la laurea di Capobianco aprirono insieme uno studio professionale, sembrano affrontare il tema della villa unifamiliare in maniera profondamente diversa; in casa Castellano (1965) opera che porta la firma di Michele Capobianco il progettista si spinge in sperimentazioni sulla piccola scala, e a differenza di quanto aveva fatto Marsiglia nella villa a Nerano, il suo programma mostra una stretta autonomia tra il manufatto architettonico e la morfologia del luogo.

La villa unifamiliare a Punta Lagno, Massalubrense viene concepita evitando qualsiasi mimesi con il contesto naturale circostante, le concessioni banali al *genius loci* sono volutamente evitate [D'Auria 1993,163]. Le serie fotografica dell'abitazione del 1966 di ben racconta il l' idea dell'architetto, si passa dal presentare il suggestivo contrasto tra l'abitazione e lo scenario panoramico dell'isola di Capri che fa da sfondo, per poi passare a significative fotografie di particolari costruttivi, d'impatto sono le immagini che mettono in contrasto gli esili ulivi piantumati nel giardino che riflettono le proprie ombre sulla fredda facciate color grigio ferro.

Conclusioni

Dalla ricerca svolta negli archivi per reperire le fonti iconografiche, è stato possibile ricostruire la poco nota attività svolta da Paolo Monti come fotografo dell'architettura moderna campana. Le sue tante serie fotografiche realizzate per noti architetti al centro del dibattito architettonico ed urbanistico napoletano hanno indirizzato la ricerca nel

BARBARA BERTOLI

ricostruire i nessi esistenti tra le serie fotografiche di Monti ed le idee progettuali degli architetti che le realizzarono. Il Materiale documentario reperito in archivio, oltre alla produzione relativa alle serie d'architettura contemporanea, era costituito da una considerevole quantità d'immagini riferiti a all'architettura antica, medievale e rurale campana che per limiti dettati dalla brevità del contenuto del *paper* non è stato possibile esaminare in questa sede.

Bibliografia

- BERETTA ANGISSOLA, R. (1963). *I 14 anni del piano INA Casa*. A cura di, Roma: Staderini editori.
- BERTOLI, B.(2013). *Giulio de Luca Opere e Progetti, 1912 - 2004*. Napoli: CLEAN.
- BERTOLI, B. (2014). *The Arena Flegrea in the Mostra D'Oltremare in Naples, build, demolished and re-build, a fascinating and unique architectural case-study in contemporary architecture*. In *Diagnosis for the Conservation and valorization of cultural heritage*. Roma: ARACNE.
- CASTAGNARO, A. (1998). *Architettura del Novecento a Napoli*, A cura di Napoli:Edizioni Scientifiche Italiane.
- CATERINA, G. NUNZIATA, M (1987). *Carlo Cocchia. Cinquant'anni di architettura*. A cura di, Genova: Sagep.
- CECCHI, E. SAPEGNO, N. (1966). *Storia della Letteratura Italiana*, 9 voll. A cura di, Milano: Garzanti.
- Bologna: centro storico* (1970). Bologna: Edizioni Alfa.
- D'AURIA, A. (1993). *Michele Capobianco*, Napoli: Electa.
- DE FUSCO, R. (1994). *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa.
- DE SETA, C. *Per una microstoria dell'architettura: la Fabbrica Olivetti di Pozzuoli*. In BUCCARO, A. MAININI, G. (2006). 174.
- KIDDER SMITH, G. E. (1955). *l'Italia Costruisce, sua architettura moderna e sua eredità indigena*, Edizioni Comunità Milano.
- Luigi Cosenza oggi 1905/2005* (2006). A cura di BUCCARO, A. MAININI, G. Napoli: CLEAN.
- PAGANO, G. (1940). *Il teatro all'aperto alla triennale di Napoli*. «Costruzioni», n.155, novembre.
- MONTI, P.(1981). *Due parole sulla mia fotografia*, discorso tenuto come autopresentazione e invito della mostra personale tenuta al Magazzino dei Fiori, Sanremo. In *Valtrota 2008*,149.
- MORISANI, O. (1961). *Edificio d'abitazione in via del Parco Grifeo a Napoli*. «L'architettura. Cronache e storia»,n. 72.
- Red. (1958). *A Napoli. Grande condominio di via del Parco Grifeo*. «Domus», n.349
- Red. (1957). *Ina-Casa.quartiere La Loggetta* «Edilizia Popolare»,n. 17.
- SCHWARZ, A.(1978). n.224, in « Il Diaframma Fotografia Italiana », Milano. In *Valtrota 2008*, 129.
- Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980)* (1983). Bologna: Edizioni Alfa. In *VALTROTA 2008*, 152.
- STENTI, S. (1993). *Napoli Moderna città e case popolari 1868 - 1980*. Napoli: CLEAN.
- VALTROTA, R. (2008). *Paolo Monti scritti e appunti sulla fotografia*. A cura di, Milano: Lupetti-Editori di Comunicazione.

Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_\(Dizionario_Biografico_degli_Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani))

<http://www.beic.it/>

<http://www.beic.it/it/articoli/fondo-paolo-monti>

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Photographs_by_Paolo_Monti

Note

¹ Milano, Civico Museo Fotografico, *Fondo Paolo Monti*, La suddetta serie è contenuta nella scatola identificata con la numerazione 178.

² Milano, Civico Museo Fotografico, *Fondo Paolo Monti*, serie costituita da quattro buste con i nn. 12032, 12033, 12034, 12035, contenuta nella scatola G12001-12500.

³ Milano, Civico Museo Fotografico, *Fondo Paolo Monti*, Serie costituita da 5 negativi identificati con i nn.: 23846-23850. busta R23846. La suddetta serie è contenuta nella scatola identificata con la numerazione R23809-24178.

⁴ Milano, Civico Museo Fotografico, *Fondo Paolo Monti*, Serie costituita da 5 negativi identificati nn. 2549-2552. Altra numerazione parallela: 79-82. La suddetta serie è contenuta nella scatola identificata con la numerazione G2521/2614.

⁵ Milano, Civico Museo Fotografico, *Fondo Paolo Monti*, Buste: 13, Fototipi: 19,serie costituita da 15 negativi identificati con i nn.: 12487-12499. La suddetta serie è contenuta nella scatola identificata con la numerazione G11501-12000.

Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

Another view: Federico Patellani (1911-1977) and the Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

GEMMA BELLI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

One of the greatest exponents of neo-realism photography, among the first to essay photojournalism in Italy, Federico Patellani (Monza 1911-Milan 1977) has documented with more than two hundred photos, taken between November 1939 and the June 1940, the construction sites and the "short life" of the Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare after its first inauguration on 9 May 1940.

Escaping the influence of the dominant culture, Patellani takes pictures of the Mostra d'Oltremare documenting episodes irremediably deleted today, watching the whole architectural complex with a very personal view. His photos have the aim of questioning rather than to persuade, staring at the reality and everyday life, and trying to establish a strong link with the environment through people. In this way he is able to show one of the possible points of view of his contemporaries.

Parole chiave

Federico Patellani, Napoli tra le due guerre, Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, documenti per la storia dell'architettura, fotografia e interpretazione dell'architettura

Federico Patellani, Naples between the wars, Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, sources for the History of Architecture, Photography and Interpretation of Architecture

Introduzione

Se «la vita non è quella che si è vissuta, ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla» [Marquez 2002], l'immagine fotografica è uno strumento selettivo per la conservazione della memoria di una data realtà, e un mezzo interpretativo nella sua narrazione.

Nei quasi due secoli trascorsi dal *Point de vue du Gras* di Joseph Nicéphore Niépce, le elaborazioni concernenti la comunicazione visiva, la cultura dell'immagine sviluppata nel Novecento negli Stati Uniti, l'affermazione della semiologia hanno valorizzato il potere interpretativo del reale dell'immagine fotografica e diffuso la tesi della sua non-obiettività, approdando a una concezione di essa come strumento di interpretazione critica del visibile. Si è affermata l'idea che la fotografia non andasse letta unicamente quale mezzo di comunicazione e di informazione, bensì come surrogato della realtà [Zannier 1991, 1]. Così, nel rapporto tra fotografia e architettura, come anche altri media utilizzati per registrare la forma dell'edificio, la prima si è trasformata da documento diretto e immediato in dispositivo selettivo in grado di restituire solo alcuni caratteri dell'oggetto fotografato,

GEMMA BELLI

divenendo una chiave di analisi e sintesi in funzione non soltanto tecnica ma anche ideologica.

Di conseguenza anche opere non più esistenti, indipendentemente dall'impatto esercitato all'epoca della realizzazione sull'ambiente fisico e sociale circostante, possono aver goduto, o possono continuare a godere, di un'influenza parimenti notevole, in virtù del processo di astrazione svolto dalla fotografia, che le innalza a "idee" capaci di enorme diffusione. Emblematico è il caso del Padiglione tedesco all'Esposizione di Barcellona del 1929, la cui fama, come ha ricordato Juan Pablo Bonta, si è prevalentemente costruita a partire dal 1960 su di un'unica fotografia dallo sfondo "ritoccato", dopo che l'edificio era passato per lo più inosservato alla massa dei visitatori e dei molti critici che lo avevano veduto durante l'anno di apertura dell'expo [Bonta 1981].

Numerose, come sappiamo, anche le critiche avanzate verso l'uso della fotografia da parte della critica architettonica, come ad esempio quelle argomentate da Bruno Zevi il quale, considerando l'architettura un'arte essenzialmente incentrata sulla fruizione dello spazio, ha avvertito l'uso di una documentazione bidimensionale come mezzo per la descrizione della forma architettonica [Zevi 1948] o di Leonard K. Eaton, sostenitore della necessità dei critici di esprimersi solo su edifici direttamente conosciuti [Eaton 1976].

1. L'esempio della Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

Per la sua storia la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli si presenta come un esempio interessante del rapporto tra architettura e fotografia¹.

Com'è noto, il 20 maggio 1937 Benito Mussolini ordina di realizzare nell'arco di soli due anni il monumentale complesso espositivo nella piana di Fuorigrotta e Bagnoli, già indicata nel 1936 dal piano di Luigi Piccinato, come area per esposizioni, mostre e fiere, nell'ambito di una previsione di espansione della città nel settore occidentale. L'obiettivo è quello di «far conoscere agli italiani "le potenziali risorse delle Terre d'Oltremare"» [Biancale 1940, 55], attraverso una molteplicità di padiglioni, dedicati a un tema o a una regione dell'Impero Italiano d'Oltremare, e organizzati all'interno di tre sezioni, storica, geografica, della produzione e del lavoro. Approvato il piano di bonifica e ampliamento di Fuorigrotta nel 1937, nel marzo del 1938 si avviano le operazioni di esproprio nell'area e nel gennaio 1939 iniziano i lavori [Maglio 2015, 192]. Il 9 maggio del 1940 la Mostra è inaugurata alla presenza di Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini.

Articolata su una superficie di circa un milione di metri quadrati, quasi la metà dei quali destinati a parco, la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare doveva costituire l'episodio più importante di una "spina" attrezzata che, dallo sbocco delle gallerie di Piedigrotta e Laziale, avrebbe dovuto correre ininterrotta sino al collegio Costanzo Ciano, dilatandosi verso il complesso della scuola di equitazione di Carlo Cocchia, in realizzazione in quegli anni: un'idea di continuità inoltre percepibile nel disegno del fronte principale, permeabile verso la retrostante sequenza di architetture.

Per di più, con ventiseimila alberi di alto fusto e oltre un milione di piante basse, la Mostra doveva formare un enorme parco, all'interno della città; e «la felice e saggia intuizione di impostare l'impianto generale come un grande parco in cui gli elementi dominanti e ricorrenti fossero il verde d'alto fusto e l'acqua permise a Canino di aggirare lo scoglio del tributo alla retorica dominante e fornire un utile servizio alla città» [De Luca 1987]. A conferma dell'importanza accordata al progetto del verde, va poi segnalato come la logica sottesa allo schema dei giardini e il loro disegno fossero già chiari nel novembre 1938,

quando invece la posizione e il ruolo degli edifici nel piano complessivo risultavano ancora da definire [Maglio 2015, 196].

Il 10 giugno 1940, appena un mese dopo l'inaugurazione, l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania impone la chiusura del complesso, che all'indomani del conflitto risulta irrimediabilmente devastato, per gli effetti dei bombardamenti e dell'occupazione, prima dei tedeschi e poi degli alleati. Ristrutturata, in larga parte ricostruita, l'area sarà riaperta al pubblico nel 1952 come Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel Mondo.

I critici che oggi ne descrivono la configurazione iniziale in un assetto inevitabilmente perduto non hanno dunque mai avuto l'opportunità di visitarla, e del resto, anche chi a suo tempo ne ha avuto la possibilità, l'ha esperita nell'arco di un solo mese. Le foto dell'epoca documentano dunque situazioni oramai definitivamente oblite; cosicché alcune architetture distrutte durante le vicende belliche e mai più ricostruite, oltre ovviamente a tutte quelle strutture nate da subito con carattere effimero, "esistono" oggi solo in quanto raccontate dalle fotografie.

2. Federico Patellani (1911-1977) alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare

Le fasi di costruzione ed inaugurazione della Mostra nel 1940 sono oggi ricostruibili grazie alla pubblicitaria dell'epoca, o ai materiali presenti negli archivi degli architetti intervenuti nella progettazione, nonché in fondi iconografici come quello dell'Istituto Luce, o fotografici tra cui quelli Parisio, Troncone e Patellani. Decisamente significative le immagini presenti in quest'ultimo, sia da un punto di vista documentario sia per lo sguardo inedito in grado di restituirci [Capano 2014, 1233].

Custodito presso il Museo di Fotografia Contemporanea a Cinisello Balsamo, il fondo Federico Patellani è costituito da un corpus di circa seicentomila immagini realizzate tra il 1935 al 1976. Alla Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, in particolare, sono dedicate oltre duecento foto, prevalentemente in bianco e nero, effettuate soprattutto di giorno (meno di un decimo infatti quelle notturne), eseguite con una fotocamera Leica (si ringraziano in questa sede gli eredi Patellani per l'autorizzazione alla pubblicazione delle foto nel presente scritto e il Museo di Fotografia Contemporanea, nella persona del Conservatore, dottoressa Maddalena Cerletti, per la cortese collaborazione). Riconducibili a tre periodi di riprese – maggio-novembre 1939 e novembre 1939-maggio 1940, ovvero la fase di costruzione e allestimento, e poi maggio-giugno 1940, l'inaugurazione e la vita nella mostra – le immagini offrono un denso reportage sulle varie fasi del cantiere e del complesso aperto al pubblico.

Non è la prima volta che Federico Patellani fotografa Napoli. Nel 1935, infatti, diretto in Africa Orientale come ufficiale del Genio, si era fermato nel capoluogo partenopeo, dedicando una serie di scatti a Castel dell'Ovo, al lungomare, ai giardini del Molosiglio, al Maschio Angioino, a Palazzo Donn'Anna, a Palazzo Reale, alla collina, alla spiaggia e alla via di Posillipo, a via Santa Lucia, alla Villa comunale, alla Galleria della Vittoria e al porto; scatti che entreranno a fare parte del suo reportage professionale per «L'Ambrosiano», intitolato *In viaggio verso l'Africa*.

Quando ritorna a Napoli a cavallo tra il 1939 e il 1940, tranne un paio di viste del Rione Flegreo e di taluni cantieri nell'area del porto, ritrae unicamente la Mostra d'Oltremare. Il 1939 è un anno cruciale per il fotografo monzese. Abbandona infatti l'avvocatura, professione intrapresa per volere della famiglia, e la pittura, passione coltivata per proprio

GEMMA BELLI

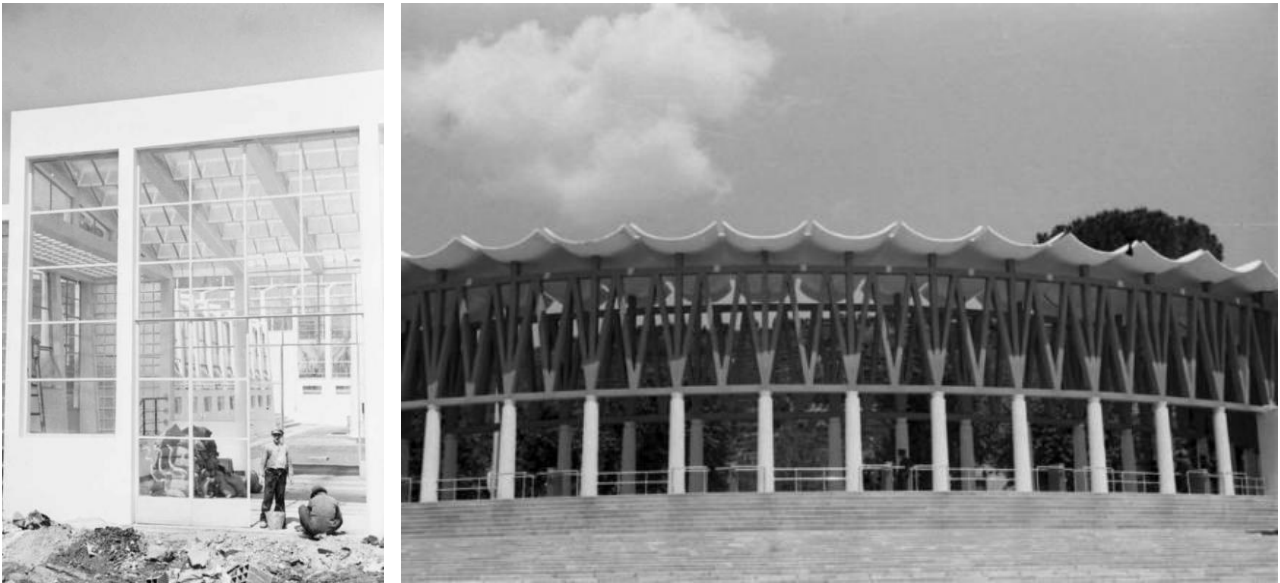
conto, anche partecipando a quelle esperienze “frondiste” che nella Milano del periodo lo mettono in contatto con personaggi di grande vivacità e creatività [Fofi 2007, 11]; e diventa collaboratore fisso di «Tempo. Settimanale di politica, informazione letteratura e arte», nato in casa Mondadori nel giugno di quello stesso anno, e ispirato all'americano «Life». Con «Tempo» Patellani inizia a sperimentare la formula del fototesto: un ampio servizio fotografico commentato da lunghe didascalie, in cui il rapporto tra immagini e scritti è capovolto, essendo questi ultimi chiamati a illustrare gli apparati iconografici, e non viceversa. Il rapporto tra forma e contenuto muta, e la fotografia diventa un sistema simbolico in parte temperato dall'organizzazione di più immagini in un sistema narrativo.

Fotografo e giornalista al contempo, Patellani si impegna e riesce a comunicare con un pubblico quanto più ampio possibile, utilizzando immagini dirette, con un approccio neorealistico teso a una denuncia chiara e immediatamente fruibile, entro un progetto di trasformazione sociale.

A suo avviso il giornalista deve sapere fare foto capaci di documentare il lettore; se vuole, e ne è in grado, può poi realizzare delle “belle” foto, che partecipino del campo dell'arte. Per fare ciò deve interpretare ciò che vede, impegnandosi in quello che è innanzitutto un “mestiere” dedicato a informare e a documentare. E ciò anche a costo di rinunciare al “bello”, operazione che, tuttavia, può avvenire in fase di redazione e non di inquadratura. A suo avviso, però, una foto può comunque essere “bella” e documentaria al contempo: affinché questo accada, deve essere scattata rapidamente, con rapidità nella scelta del soggetto e dell'inquadratura, e rapidità nello scatto. E se nel funzionamento dell'apparecchio ritiene che, a un certo punto ed entro certi limiti, subentri una sorta di automatismo, riguardo alla scelta del soggetto Patellani sostiene la graduale formazione di una sorta di istinto fotografico [Patellani 1943].

Così le sue foto rifuggono inquadrature dall'alto o dal basso, oppure diagonali, che possano deformare prospetticamente il soggetto al fine di creare inedite forme dinamiche, così come non indulgono in artificiosi decadentismi. Ma contemporaneamente le sue immagini non sono statiche, ritenendo egli la staticità opposta alla vita, oltre che una prerogativa dei dipinti, la cui composizione e i cui effetti chiaroscurali la fotografia non deve assolutamente imitare. Patellani giudica di conseguenza sempre più interessanti i soggetti viventi o in movimento, che rendono la fotografia palpitante al pari dei fotogrammi di un film. Così, se in generale dagli anni Venti del Novecento l'influenza del cinema si rivela essenziale nello sviluppo di uno “sguardo fotografico dinamico”, nel caso di Patellani l'influsso è diretto, essendo egli, com'è noto, coinvolto sin da giovane in prima persona anche nel mondo della cinematografia, con l'esperienza nel 1939 come produttore di *Piccolo mondo antico*, diretto da Mario Soldati. È nel cinema, pertanto, che la fotografia deve trovare ispirazione. Le sue foto sono di conseguenza immagini di movimento, in cui sembra quasi fissato un momento narrativo. Sono immagini, anche avvolte dall'aura del neorealismo, che sorprendono per la semplicità, l'immediatezza, l'assenza di retorica, caratteri forse pure dovuti al fatto che Patellani concepisce i suoi servizi in prima persona, senza attendere che gli vengano commissionati.

Evidenziando una chiara continuità tra la ricerca stilistica dell'anteguerra e quella del dopoguerra, le sue foto napoletane del 1935 già prediligono scorci inusuali, l'inquadratura di soggetti umani, e sono prese con scatti rapidi che non indulgono in rappresentazioni di tipo pittorico, e che vedono “oltre” la retorica coloniale [Fofi 2007, 11].



Figg. 1-2: F. Patellani, Napoli: Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, le Serre tropicali progettate da Carlo Cocchia, giugno 1940, e l'ingresso nord lungo la via Miano-Agnano disegnato da Stefania Filo Speziale, giugno 1940 (Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani, PR. 298/FT e PR. 333/FT).

Anche le fotografie realizzate tra il 1939 e il 1940 alle opere della Mostra si caratterizzano per una presenza quasi costante dei soggetti umani. Le moltissime che ritraggono i cantieri e le fasi di allestimento – circa la metà del totale – riprendono spesso uomini al lavoro, in fugaci pause, frequentemente con piani ravvicinati che sovente rendono irriconoscibili le architetture in costruzione.

Forse meno accattivanti e “costruite” di altre coeve, le foto di Patellani hanno innanzitutto un indubbio valore documentario poiché ritraggono una serie di architetture non più esistenti, considerate prove significative di quei giovani laureati della napoletana Facoltà di Architettura chiamati da Canino a collaborare al complesso. Come ad esempio l'ingresso nord disegnato da Stefania Filo Speziale che, distrutto dalle bombe del conflitto, non venne più ricostruito. In esso, la forma a esedra consentiva di risolvere l'innesto tra l'andamento obliquo della strada esterna, la Miano-Agnano (attuale via Terracina), e la diversa giacitura delle strade interne. La foto di Patellani ne inquadra il fronte convesso rivolto verso lo spazio della Mostra (fig. 2), sottolineando il contrasto tra il podio maestoso e la leggera ed esile pensilina di voltine rovesciate, poggiate sull'alto tralicciato sorretto da *pilotis*. L'inquadratura dal basso, insolita per il fotografo monzese, attenua l'effetto di trasparenza della struttura verso la collina all'esterno. Della stessa autrice, Patellani riprende il Padiglione della caccia, della pesca e degli enti di colonizzazione, anch'esso danneggiato durante la guerra, e mai più ricostruito. In particolare ci fornisce un'immagine dell'edificio dedicato alla pesca con le arcate paraboliche della facciata che emergono da uno specchio d'acqua mediante bassi pilastrini; l'analogia con il mondo delle darsene, degli arsenali, o anche degli stabilimenti balneari appare evidente, così come la misura “umana” dell'edificio, rapportato ai visitatori che incuriositi incedono verso l'ingresso.

Anche delle Serre botaniche tropicali di Carlo Cocchia (fig. 1), demolite in seguito al sisma del 1980, Patellani ci consegna un'immagine interessante. L'edificio sorgeva su un lotto

GEMMA BELLI

angolare nell'estremità nord-occidentale della Mostra, di fronte all'Acquario tropicale dello stesso autore e nelle immediate vicinanze dell'ingresso nord di Stefania Filo Speciale. La foto dell'opera, non ancora ultimata, rende il gioco di trasparenze e quella sensazione di «bacheche contenenti gioielli preziosi» provata dai visitatori dell'epoca [Pagano 1990, 116-117], le spazialità in grado di «restituire il senso di una serenità se non di una felicità dello stare in quel luogo, da contrapporre alla usuale "tenebrosità" tipica degli edifici destinati a questo uso» [Moschini 1987, 233].

Analogamente interessante è la ripresa dell'esile e slanciato porticato fatto di voltine leggere, che si innestava ai lati della Torre di Marco Polo nel Padiglione dell'Espansione italiana in Oriente progettato da Giorgio Calza Bini. L'edificio viene completamente modificato nel progetto di restauro del 1952 di Marcello Sfolgi e Massimo Nunziata che trasforma la precedente struttura nel Padiglione delle attività creditizie e assicurative. Patellani ci restituisce un'immagine del cantiere in via di completamento, dove la teoria di volte sugli slanciati *pilotis* contrasta con l'ondulata e massiccia balaustra della Torre, memore di tante architetture indocinesi.

Vari gli scatti dedicati al Padiglione dell'Africa Orientale Italiana realizzato su progetto di Mario Zanetti, Luigi Racheli e Paolo Zella Melillo. In esso era stata prevista una parte a carattere permanente e monumentale, il salone dell'Impero-Cubo d'Oro, e un'altra parte connotata da una natura provvisoria e "coloniale", comprendente i sette padiglioni dedicati a ciascuno dei singoli paesi membri dell'AOI (Eritrea, Somalia, Harar, Hamar, Galla, Sidama e Scioa), introdotti da una sala generale, e disposti a comporre un vasto recinto, retaggio degli spazi dei mercati orientali. Patellani ci fornisce alcune immagini degli esterni del Cubo d'Oro (tuttora esistente anche se modificato) e altre foto – tra le poche esistenti – delle scomparse passerelle aeree di collegamento, qualificate dagli esili pilastri di sostegno e dalle luminose pensiline di copertura (fig. 5). Ma soprattutto il reporter monzese dedica numerosissimi scatti al villaggio indigeno posto a occidente dell'intera sistemazione architettonica, dove, attorno a un suggestivo laghetto artificiale circondato da palme ed euphorbie, erano ricostruiti i Bagni di Fāsīladas, una chiesa copta e una serie di architetture tipiche dei villaggi abissini, riprodotte con materiali giunti direttamente dall'Etiopia, e popolate da abitanti autoctoni che dovevano illustrare la vita nei territori conquistati. Bombardato e mai ricostruito, il villaggio colpisce sensibilmente Patellani, sia durante la fase di realizzazione che nel mese di apertura della Mostra. Tanti anche gli scatti dedicati ai visitatori che, tra sorpresa e curiosità, lo visitarono.

Nell'insieme il *corpus* delle foto di Patellani sulla Mostra affresca anche un'immagine del complesso espositivo napoletano in cui è intuibile il ruolo assegnato agli spazi verdi, di cui ci viene raccontata la varietà nelle piantumazioni e nelle specie arboree. Si conferma così giudizio di Carlo Cocchia che descrive la Mostra come «l'unico parco pubblico sorto a Napoli dopo la dipartita dei Borboni. [Sottolineando che] di tutto il complesso realizzato per la Mostra, il grande Parco verde costituisce indubbiamente la parte che può ben dirsi di maggiore interesse» [Cocchia 1961, 72].

Molto si è scritto su come la Mostra abbia offerto un saggio esemplificativo della nuova progettazione razionalista, accanto allo stile che a qualche titolo potesse definirsi di regime; molto si è detto degli sforzi progettuali rivolti all'ideale associazione dell'Impero con la sua ascendenza romana. Ma è probabile che alla fine la mediazione intellettuale con i simboli della mediterraneità e della romanità finisse in secondo piano, essendo i riferimenti all'Africa e all'Oriente fortissimi (fig. 3), in alcuni casi ai limiti dell'iperrealismo, come accadeva con gli stessi animali esotici o con il gruppo di indigeni abissini chiamati a

offrire un saggio di vita nelle colonie. Le foto che Patellani scatta ben rappresentano la fascinazione dell'“esotico” sui visitatori, espressa anche nella curiosità e nell'ingenuo stupore di fronte alla fauna e alle popolazioni africane (fig. 6). E l'insistenza sulle forme orientaleggianti ai limiti del *kitsch*, sulle architetture della casa libica, sugli atrii con specchi d'acqua resi variopinti da maioliche di Vietri (fig. 4), sulle capanne del villaggio indigeno, testimonia forse che questi soggetti, più delle retoriche architetture monumentali, o all'opposto delle razionali architetture “moderne”, colpiscono l'immaginario dei contemporanei.



Figg. 3-4: F. Patellani, Napoli: Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, la Torre di Marco Polo nel Padiglione dell'espansione italiana in Oriente (1939-1940) e il cortile del Padiglione della Libia (giugno 1940) [Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani, PR. 298/FT e PR. 324/FT].

D'altro canto è probabile che l'idea della Mostra come luogo di affermazione della modernità più della coeva E42 appaia maggiormente significativa a distanza di due decenni a Carlo Cocchia – il quale scrive che «molti furono gli architetti ed i tecnici napoletani, o provenienti da altre città, che per circa tre anni si dedicarono alla realizzazione della Mostra. [Sembrò davvero] che un'era nuova stesse per iniziarsi [...]. La Facoltà d'Architettura di Napoli, che aveva solo da qualche anno laureato i primi allievi, si adoperò con ogni mezzo perché la Mostra di Napoli fosse [...] una dimostrazione della capacità tecnica dei suoi docenti e dei suoi laureati» [Cocchia 1961, 71] – che non agli occhi dei visitatori all'epoca della prima inaugurazione. Aspetto questo in parte anche confermato dalle pochissime foto notturne scattate da Federico Patellani, circa un decimo del totale, in cui viene esibita la conquista dell'energia elettrica. E contemporaneamente la Mostra che Patellani ritrae, pur presentando taluni episodi dalle proporzioni enfatizzate, non appare retoricamente iperbolica.

I suoi scatti sembrano pertanto complessivamente rispecchiare la descrizione di Plinio Marconi che descrive le architetture della Mostra piuttosto che improntate a un criterio unico e una sensibilità uniforme, come lo specchio di una situazione reale «con tutti i suoi

GEMMA BELLI

pregi ed i suoi difetti [...] in cui vaste sfere di architetti continuano ad agire intransigentemente sulla linea del rinnovamento moderno, secondo un assoluto purismo costruttivistico, a base obiettiva; altri si sforzano di attingere un grado di maggior lirismo, di conferire sapore e ricchezza di sensibilità alle loro immaginazioni senza tuttavia ricorrere al riferimento di schemi spaziali e decorativi tradizionali; altri tali riferimenti e riavvicinamenti non rifiutano» [Marconi 1941, 5-6]; dando così la misura della presenza delle istanze razionaliste nel settore della produzione e del lavoro, negli impianti tecnologici, nelle attrezzature, nei collegamenti, nel piano del verde e nella sistemazione delle fontane; delle istanze classiciste nella sezione storica, negli ambiti e negli impianti di rappresentanza; e delle istanze eclettiche, ispirate in particolare modo al mondo dell'impero romano, alla cultura delle isole dell'Egeo e alla cultura dei Paesi africani nella sezione geografica.



Figg. 5-6: F. Patellani, Napoli: Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare, le passerelle di collegamento all'esterno del Padiglione dell'Africa Orientale Italiana, giugno 1940, e il villaggio africano, giugno 1940, (Cinisello Balsamo (MI), Museo di Fotografia Contemporanea, Fondo Federico Patellani, PR. 323/FT, PR. 324/FT).

A differenza, poi, di molte foto coeve, quelle di Patellani poco si preoccupano di sottolineare «l'uso fatto dagli ordinatori dell'Esposizione e dai singoli progettisti, delle arti plastiche sorelle: scultura, decorazione, pittura. [E del fatto che] tali arti, e specialmente la pittura, hanno assunto, secondo la sana tradizione italiana, una funzione architettonica di primo piano; ad essa viene affidato, in molti padiglioni, il compito di rialzare il valore lirico, con appropriato senso di misura, di intere pareti esterne ed interne» [Marconi 1941, 6]. Sono esigui infatti i suoi scatti dedicati alle opere d'arte, e raramente inquadrano il soggetto nella sua interezza o con l'obiettivo di esaltarne dati caratteri.

Così come sono poche le tracce nell'archivio che testimonino l'interesse confluito sull'urbanizzazione delle aree di Fuorigrotta nel periodo di allestimento: solo un paio di scatti dedicati a piazzale Tecchio (di cui uno volto a inquadrare la stazione della Cumana di Frediano Frediani) e un paio al rione Flegreo.

Conclusioni

Negli anni del Regime, sottraendosi all'influenza della cultura dominante sul piano ufficiale, Patellani riesce a fotografare la Mostra d'Oltremare documentando episodi che oggi vivono solo nelle immagini, e posando sull'intero complesso uno sguardo del tutto personale, come ad esempio anche Alberto Lattuada aveva saputo fare. Le sue foto rivelano la Mostra sotto una lente interessata a interrogarsi piuttosto a persuadere, fissano la realtà, il quotidiano, e cercano stabilire un legame forte con gli ambienti attraverso le persone. In questa maniera Patellani finisce anche con il restituirci una delle possibili visioni agli occhi dei contemporanei.

Di ritorno a Napoli in più occasioni dopo la guerra saprà magistralmente descriverne i cambiamenti tra distruzioni e opere di ricostruzione, sotto la spinta della nascente industrializzazione e dei processi di modernizzazione.

Bibliografia

- BASILICO PISATURO, A. (2014). *Il volto decorato dell'Architettura. Napoli 1930-1940*. II edizione. Napoli: Paparo.
- BIANCALE, M. (1940). *La prima mostra Triennale delle terre italiane d'Oltremare*. In «Le Arti», ottobre-novembre. 54-57.
- BONTA, J.P. (1981). *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*. A cura DI SCALVINI, M.L. Bari: Dedalo.
- CAPANO, F. (2014). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli: l'antefatto 1936-1939*. In *History of Engineering. Storia dell'Ingegneria / Proceedings of the International Conference. Atti del 5° Convegno Nazionale*. A cura di D'AGOSTINO, S. - FABRICATORE, G. Napoli: Cuzzolin, vol. II. 1225-1237.
- CAPANO, F. (2016). *Gli archivi fotografici per la Storia dell'architettura e del paesaggio*. In «eikonocity», n. 1. 19-36.
- CAPOZZI, R. (2012). *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare: un "moderno" recinto di storia*. In «EdA», aprile. 1-11.
- COCCHIA, C. (1961). *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1958*. Napoli: Società per Risanamento di Napoli.
- EATON, L.K. (1976). *Banham view*. In «Progressive architecture», 9. 92-95.
- FANELLI, G. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Bari: Laterza.
- Federico Patellani. Fotografie e cinema 1943-1960* (2005). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Prato: Regione Toscana.
- Federico Patellani. Professione fotoreporter* (2015). A cura di BOLOGNESI, K. - CALVENZI, G. Milano: SilvanaEditoriale.
- FOFI, G. - CONCU G. (2007). *Federico Patellani. Un fotoreporter in Sardegna 1950-1966*. Nuoro: Imago multimedia.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2004). *Vivere per raccontarla*, trad. it. a cura di Morino, A. Milano: Mondadori.
- LANZARDO, L. (1991). *Immagine del fascismo. Fotografie storia memoria*. Milano: FrancoAngeli.
- MAGLIO, A. (2015). *La Mostra d'Oltremare e il Teatro Mediterraneo*. In *Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista*. A cura di BELLI, G. - MAGLIO, A. Roma: Aracne. 187-206.
- MANGONE, F. (1995). *La torre e l'architetto*. In *Il restauro della Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare*. A cura di LANINI, L. - CORVINO, V. Napoli: Ente autonomo Mostra d'Oltremare, Soprintendenza BB. AA. 23-31.
- MANGONE, F. - SCALVINI, M. L. (2004). *Storia e iconografia dell'architettura*. In *Immagini e temi. Dizionario dell'architettura del XX secolo*. A cura di MANGONE, F. - SCALVINI, M. L. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. 11-20.
- MARCONI, P. (1941). *L'urbanistica e l'architettura alla Triennale*. In «Architettura», nn. 1-2, numero monografico *La Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare*. 5-6.
- MOSCHINI, F. (1987). Contributo. In *Carlo Cocchia cinquant'anni di architettura 1937-1987*. A cura di CATRINA, G. - NUNZIATA, M. Genova: Sagep. 229-237.
- PAGANO, L. (1990). *Le Architetture. Schede*. In SIOLA, U. *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*. Napoli: Electa Napoli.

GEMMA BELLI

PATELLANI, F. (1943). *Il giornalista nuova formula*. In *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*. A cura di SCOPINICH, E.F. Milano: Gruppo Editoriale Domus. 125-137.

SIOLA, U. (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*. Napoli: Electa Napoli.

ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*. Roma-Bari: Laterza.

ZEVI, B. (1948). *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.

Sitografia

<http://www.lombardiabeniculturali.it/percorsi/patellani/1/> (consultato nel mese di giugno 2016)

<http://www.mufoco.org/collezioni/fondo-federico-patellani/> (consultato nel mese di giugno 2016)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-patellani_(Dizionario-Biografico)) (consultato nel mese di giugno 2016)

Note

¹ Sul tema della rappresentazione fotografica della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare a Napoli, cfr. anche in questo volume il saggio di Francesca Capano, *Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare*.

Lo sviluppo urbanistico della città di Napoli attraverso le immagini del Secondo dopoguerra

The urban development of the city in the post-war images of Naples

SANDRA SANGERMANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Over recent decades, photography has acquired an important role, in academic-scientific and other spheres, as part of the "story" of the processes of urban transformation. Photography records, discloses and preserves the beauty and the uniqueness of contexts and architecture, but also serves as a means to understand the dynamics and rules of evolution of the urban organism.

The current study applies a reading of the iconographic sources within scientific literature and the study of photographic archives to reconstruct the framework of urban transformations and landscape of Naples from the mid-1940s to the early 1970s. The objective is to build a set of historical maps and photographs that permit the identification of interesting and useful models of reading, and from this, a better understanding of Neapolitan urban evolution and the identification of intervention strategies respectful of city's historic identity.

Parole chiave

Piano, sviluppo urbano, paesaggio costruito

Town planning, urban development, built environment

Introduzione

Il presente contributo intende stabilire – attraverso l'utilizzo della fotografia intesa come fonte e documento storico – una relazione tra immagine storica e sviluppo della città di Napoli nel periodo post-bellico, ripercorrendo le tappe principali che hanno determinato il ritmo della crescita urbana fino alla costruzione della forma attuale.

Lo studio della struttura e delle dinamiche che hanno determinato la forma della città contemporanea rappresentano un tema di grande attualità per diverse ragioni. Un primo motivo di interesse risiede nel fatto che di fronte ai limiti dell'urbanistica moderna si è avvertita sempre più la necessità di acquisire una maggiore consapevolezza storica come strumento di difesa della città stessa; un secondo consiste nell'individuazione di nuove strategie d'intervento rispettose dell'identità antropica e naturale del territorio che non possono prescindere da una conoscenza approfondita delle trasformazioni urbane. In questa prospettiva di analisi il racconto della città necessita dell'utilizzo della fotografia, come elemento catalizzatore e per la capacità narrativa di documentare e raccontare gli eventi.

Nel caso specifico, la città di Napoli rappresenta un interessante modello di studio per far interagire le fonti scritte con quelle iconografiche essendo stata oggetto nel corso del tempo di molteplici attività di rappresentazione e narrazione attraverso la pittura, la fotografia, il teatro, la produzione letteraria, musicale e cinematografica. Questo rende

SANDRA SANGERMANO

possibile una costruzione storica dell'immagine del paesaggio. Pensiamo, ad esempio, a quanto sia emblematica la fotografia che ritrae il golfo di Napoli ripreso dalla collina di Posillipo con il pino in primo piano; un'immagine che sintetizza in un'unica scena architettura, città, natura.

In tale ambito di riferimento la fotografia quale strumento a servizio della ricerca diventa documento storico, *sintesi* del processo che lega l'evento, il fatto alla percezione di esso, ancor più del disegno poiché il processo della rappresentazione contiene in sé una trasformazione e una selezione di ciò che stiamo registrando sul foglio. L'immagine, al contrario, ha il potere di cristallizzare la realtà permettendoci di utilizzare la memoria come strumento attivo, per rimettere in circolo energie celate dietro la forma dell'apparenza e creare una nuova sensibilità [Basilico 2007, 147].

Il racconto dello sviluppo urbanistico di Napoli può presentarsi come una ridda, ricco di colpi di scena, di studi celebri e incompleti, di piani adottati e disattesi ed è connotato da un'incertezza progettuale i cui risultati hanno influenzato la costruzione dell'immagine moderna della città.

Oggi, ripercorrere le dinamiche urbanistiche di Napoli dagli anni Quaranta ai primi anni Settanta, può aprire a nuovi scenari di interpretazione e portare alla definizione di interessanti modelli di lettura finalizzati alla comprensione dell'evoluzione urbanistica napoletana e all'individuazione di strategie d'intervento rispettose dell'identità storica della città.

1. Piani e strumenti per la città

Le vicende politiche che hanno caratterizzato le scelte di pianificazione urbana per un trentennio a partire dal 1940 rappresentano un importante elemento per analizzare la questione urbanistica di Napoli. Ad ogni cambiamento politico è sempre corrisposto una nuova impostazione dello sviluppo della città con una nuova commissione di piano. La vicenda urbanistica napoletana del dopo-guerra va letta in filigrana; gli insuccessi dei vari piani regolatori non vanno ricercati solo nella natura e nei criteri di questi ultimi ma forse sono stati causati dall'intreccio politico-urbanistico - incerto e traballante - che rappresentava l'impalcatura su cui i piani ponevano le loro basi.

In pieno clima di guerra viene emanata la legge 1150/1942, con l'intento di disciplinare gli interventi sulla città, che include Napoli nell'elenco delle città che necessariamente dovevano dotarsi di piano - anche se la città già aveva un piano, quello del 1939 elaborato da un'eminente commissione presieduta dall'urbanista Luigi Piccinato che nel 1963 lo definirà «una pietra miliare».per le future proposte urbanistiche. Tale affermazione trova validità se si riflette sulle principali vicende urbanistiche napoletane connotate da piani che non hanno mai raggiunto il livello di vero strumento urbanistico, senza conseguire risultati concreti.

La storia inizia nel febbraio del 1945 quando l'amministrazione comunale presieduta dal sindaco Gennaro Fermariello, ritenendo il piano del 1939 inadeguato alla situazione del dopoguerra, nomina una commissione per elaborare un nuovo piano. In dieci mesi il piano regolatore è pronto e presenta un'impostazione dei problemi della città completamente opposta a quella del piano precedente. Approvato e inviato al Ministero dei LL.PP. il 24 giugno del 1946, nel febbraio del 1950 il Consiglio Superiore dei LL.PP. presenta delle osservazioni secondo le quali il piano deve essere modificato.

A seguito dei cambiamenti politici al vertice dell'amministrazione comunale, nel maggio del



Fig. 1: Veduta da via Tasso, 1950 (Storia fotografica di Napoli. 1945/1985: quaranta anni di immagini della tua città).

1950 si decide di formare una nuova commissione per un nuovo piano, da elaborare tenendo conto delle osservazioni del 1950. Anche questo piano viene completato velocemente e approvato nel dicembre 1951 con una delibera imperfetta tanto da essere rimodulata nel marzo 1952 con cui il piano venne definitivamente approvato.

Ormai la questione del nuovo strumento urbanistico sembrava essersi risolta ma, l'insediamento dell'amministrazione Lauro giudica il piano del 1951 non conforme alle osservazioni ricevute.

Una nuova commissione si insedia nel 1955, completa e approva il piano nel 1958. Ancora una volta il Consiglio Superiore dei LL.PP. il 12 aprile del 1962 boccia il piano ritenendolo carente in tutti i suoi aspetti più significativi.

Mentre la bolla della *questione piano* sta per rompersi la città cresce senza guida, senza direttrici di espansione. In questo vuoto normativo l'unico strumento a sostegno dell'attività edilizia è rappresentato dalle varianti al piano del 1939 che si intrecciano con le numerose convenzioni rilasciate in virtù dello studio del 1958, non ancora legge, tralasciando l'unica normativa legale, il piano del 1939 [De Luca 1958, 31].

Esempio di una cattiva gestione politica delle trasformazioni che interessano il territorio, è l'atto concessorio rilasciato dal Comune alla Società Partenopea di Edilizia Moderna Economica per la costruzione di un nuovo rione nella zona compresa tra Posillipo e Mergellina, rilasciato già nel 1926, fatto salvo dal piano del 1939. Questa concessione rappresenta l'inizio dell'attività di speculazione edilizia e il favoreggiamento da parte del Comune; l'attività edilizia non conoscerà limiti e il potere concesso alla SPEME aumenterà

SANDRA SANGERMANO

negli anni. L'ultima convenzione del 1960 – le cui concessioni saranno prorogate fino al 1980 – estende il campo d'azione inglobando anche i quartieri Vomero, Arenella, Fuorigrotta e Capodimonte.

Si inizia a riflettere sugli effetti negativi che l'assenza di coordinamento tra gli interventi stava causando e sulla necessaria elaborazione di un programma che includesse anche le problematiche del suo territorio d'incidenza. Alcuni studiosi tra cui Roberto Pane, Roberto Di Stefano, Corrado Beguinot, Renato De Fusco, Giulio De Luca e molti altri denunciano quanto stava accadendo in deroga alle varianti auspicando non nuove leggi ma il solo rispetto delle norme esistenti. Il piano del 1939, oltraggiato e manomesso, rappresentava ancora l'unico strumento capace di governare la crescita.

2. Verso la costruzione di un nuovo paesaggio urbano

Alla fine degli anni Cinquanta il processo di trasformazione del volto della città è compiuto: le immagini degli anni Trenta diventano un ricordo lontano. Assistiamo ad una dilatazione del tessuto urbano, «è cambiata la scala nella scena urbana» scriveva Giovanni Astengo nel 1961. La città moderna deve contenere quella antica, c'è un passaggio di scala dal quadro urbano a quello territoriale. De Seta osserva come Napoli, fino agli anni Cinquanta, aveva conservato la sua misura complessiva nonostante le gravi manomissioni operate in epoca fascista. È nel decennio 1950-60 che il paesaggio urbano cambia connotazione, la barriera verde della città costituita dal sistema collinare è in piena fase di trasformazione, l'area ovest ha perso il suo carattere suburbano e l'area est si espande attraverso azioni non coordinate che tratteggiano la sua frammentarietà che ancora oggi la caratterizza. Le immagini di repertorio documentano come il paesaggio urbano è ormai mutato; nel rapporto dialettico tra natura e artificio è quest'ultimo che ha prevalso.

Queste considerazioni portano alla necessità di intraprendere nuove strategie per la gestione urbana; si inizia a parlare di programmazione comprensoriale, grazie anche alle considerazioni mosse al piano del 1958 le scelte deputate a modificare gli assetti della città si riferiscono a più ampi contesti territoriali consentendo una visione sistemica e lungimirante.

Questo nuovo approccio è reso possibile anche grazie al ruolo di Luigi Piccinato e da Franco Jossa che, chiamati a dirigere la commissione per il nuovo piano (ordinanza sindacale n. 242 del 5 dicembre 1962), avevano già espresso la necessaria definizione del programma urbanistico in relazione al quadro territoriale di riferimento.

L'attività della commissione procede allo studio del piano e lavora parallelamente alle varianti per attualizzare il piano del 1939. In effetti la natura del piano comprensoriale affonda le proprie radici nelle numerose varianti che costituiscono uno strumento valido per la sua attuazione e rappresentano un'occasione per risolvere molte concessioni - già rilasciate dall'amministrazione comunale - in contrasto con il piano del 1939.

Dalla lettura delle relazioni elaborate dalla commissione di Piccinato traspare un atteggiamento critico per la gestione del territorio. Nonostante i cambi di governo, le alternanze di schieramenti politici e i commissari straordinari, le modalità con cui venivano rilasciate le concessioni e i contratti rifletteva sempre lo stesso atteggiamento corruttivo, praticato in forte contrasto con le norme del piano del 1939 e senza alcun riguardo per i possibili scenari di degrado che si sarebbero potuti verificare. Si apre un periodo in cui la città cerca un nuovo equilibrio, con Palmieri sindaco si dà avvio ad una fase di transizione



Figg. 2-3: Cantieri edili del Vomero, 1960-70 (<http://archiviofoto.unita.it>).

e di presa distanza dall'operato di Lauro, colpendo con una forte tassazione gli speculatori. Il 21 marzo del 1963 la commissione presenta all'amministrazione Palmieri una prima relazione, breve e puntuale, riguardante gli obiettivi e i metodi con cui il piano si prefiggeva di ristrutturare tutto il territorio cittadino e quello comprensoriale. Il piano si propone innanzitutto di risolvere e di chiarire tutti i punti e le osservazioni mosse dal voto del Consiglio Superiore dei LL.PP. contro il piano del 1958 e analizza le questioni propriamente urbane aumentando il loro raggio d'incidenza fino ad includere buona parte del territorio regionale. Questo aspetto rappresenta la principale novità con cui si affrontava la questione Napoli affinché potesse essere risolto lo squilibrio tra il territorio cittadino e quello circostante, ponendo alla base di tutta l'opera di ristrutturazione territoriale il superamento di un altro squilibrio – economico, sociale e urbanistico – ancora più forte e che gravava su tutta la regione.

L'operato della commissione, approvato dal nuovo sindaco Clemente e riconosciuto con l'ordinanza sindacale n.114 del 30 novembre 1963, permette al gruppo di lavoro di procedere allo studio del piano con continuità sulla linea di politica di sviluppo già impostata, i cui lavori si concluderanno con la presentazione del piano stesso il 28 gennaio del 1964.

Gli interventi previsti dal piano comprensoriale e dalla legge n.167 del 18 aprile 1962 dovevano essere realizzati per concertazione tra i diversi comuni dell'hinterland; presto ciò appare complicato e quando l'adozione del piano passa alle mani del commissario straordinario Mattucci si modifica l'estensione del programma limitandolo al territorio comunale. Questo cambiamento provoca un rallentamento del lavoro della commissione e induce Piccinato ad abbandonare il suo ruolo. Intanto in virtù della legge 167 si edificava a Secondigliano e a Ponticelli, il rione Traiano prendeva forma e la questione del piano regolatore della città cedeva il passo ai grandi temi della grande viabilità e del nuovo centro direzionale.

La città vive un periodo di significativo abusivismo edilizio, tutte le aree verdi risultano distrutte, si costruisce il parco San Paolo e si urbanizza illecitamente la collina dei Camaldoli occupando le aree lasciate libere dall'impianto del nuovo policlinico. Anche il centro storico non è fatto salvo da questa tendenza, si costruisce senza regole nel costruito e la situazione igienica generale conosce un sostanziale peggioramento.

SANDRA SANGERMANO



Fig.4: Parco San Paolo, 1968 (*Urbanistica*, n.65, 1976).

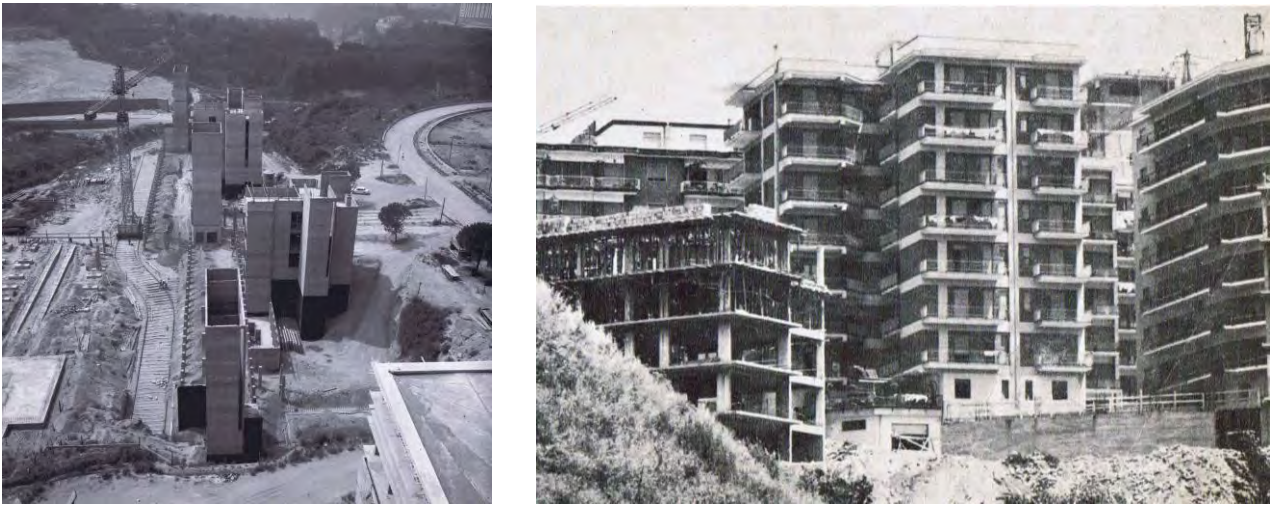
Nei primi mesi del 1968, di fronte alle alterazioni urbane che stavano compromettendo tutta la città, il piano regolatore diventa di nuovo un tema attuale e necessario per operare la decompressione e la redistribuzione della popolazione sul territorio. In apparenza sembrano riprendersi i temi proposti dal piano comprensoriale, in realtà l'attenzione principale si posa sulla mancanza dell'apparato infrastrutturale. Come si può evincere dall'apparato iconografico dell'epoca, la speculazione procedeva in modo diffuso e senza tenere conto delle necessarie opere di urbanizzazione e di infrastrutturazione dei nuovi insediamenti.

Il nuovo decennio si apre con una bozza di piano, approvato nel 1970 e poi modificato nel 1972, accompagnato da aspre polemiche e contraddizioni individuabili nei cambiamenti di destinazione dei suoli risalenti all'epoca laurina, in una particolare perimetrazione del centro storico e nella paralisi edilizia amplificata da una radicata natura vincolistica, non riuscendo a confinare il mal riuscito tentativo di importare il modello delle parks-ways statunitensi e determinando gravi effetti sociali nelle periferie. Antepoendo il diritto pubblico a quello privato il nuovo piano guadagna una dura opposizione tra gli speculatori, vengono presentate più di quattrocento ricorsi al Consiglio di Stato, si apre una stagione di inchieste sull'abusivismo partenopeo rilanciate anche dalla stampa nazionale.

Il colera del 1973, il continuum urbano della città con le conurbazioni, l'ampliamento dell'Italsider in contrasto con il piano regolatore a danno dell'area flegrea, i danni del terremoto del 1980, consolidano la crisi endemica della città sia in termini economici che sociali.

Conclusioni

Dalla disamina delle dinamiche urbanistiche si evince come l'assenza prolungata di uno strumento atto a governare lo sviluppo del territorio ha prodotto una saldatura tra città e conurbazione, creando confini fluidi tra le aree urbane e le periferie. Forse il danno peggiore è stato prodotto dalla forte incertezza progettuale e dalla mancata coordinazione



Figg. 5-6: Nuovo Policlinico in costruzione; edilizia abusiva privata di fronte al policlinico in area a destinazione agricola, 1965-68 (Urbanistica, n.65, 1976).

tra i diversi strumenti normativi, aprendo la strada a un'urbanistica di settore, non inclusiva. Negli anni Sessanta la crescita di molte città – Boston, Philadelphia, Tokyo e altre – è regolata da una «poetica macro strutturale» [De Fusco 2005, 94] impegnata più sulla forma che sui contenuti sociali e politici. Napoli è interessata dallo stesso svuotamento di contenuti ma a una dimensione che potremmo definire ancora architettonica e che interessa il microrganismo con cui la città si sta espandendo, il quartiere.

La città cresce, si trasforma: dall'area flegrea ai quartieri Ina-Casa, dal Vomero ai Camaldoli.

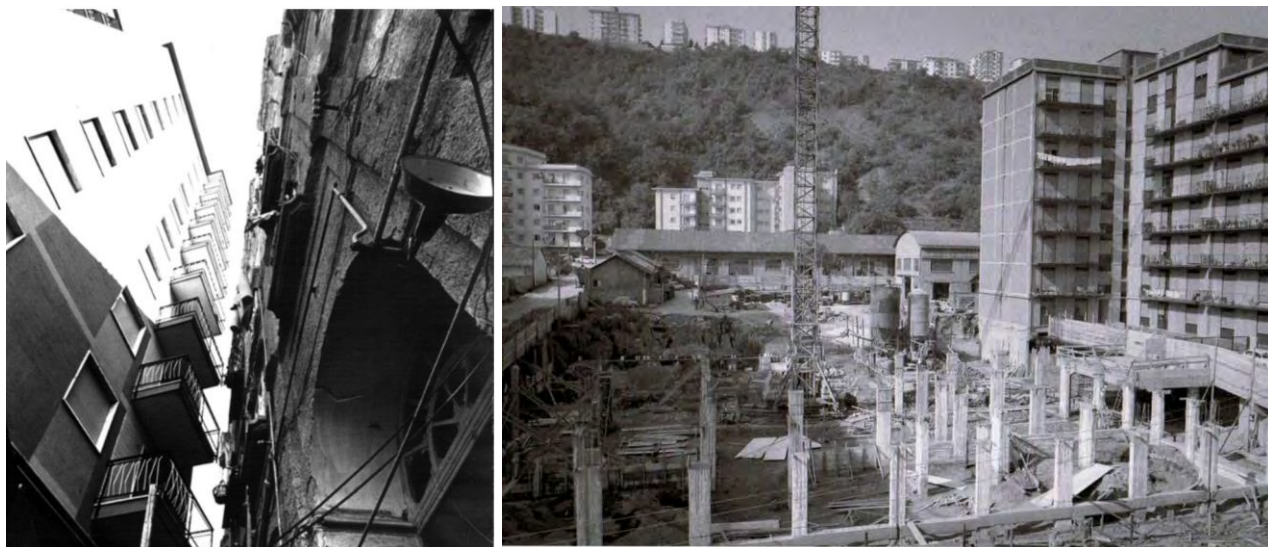
L'espansione di Napoli risponde alla necessità di dotare le famiglie di alloggi adeguati; “una casa per tutti” diventa lo slogan comune a tutte le città interessate dalla devastazioni belliche e si pone in linea con il piano voluto dal ministro Amintore Fanfani nel 1949 oltre a incrementare l'occupazione operaia attraverso il settore edilizio. Napoli simbolicamente rappresenta il dima di questa politica, nuova occupazione e offerta di alloggi a basso costo, che si intreccia con le politiche permissive e corruttive dell'amministrazione.

Il presente contributo non vuole affrontare una riflessione sulla qualità architettonica degli interventi realizzati che rappresenta un filone di analisi complesso e già trattato da numerosi studiosi; tuttavia non si può non riflettere sui contrasti urbani che le immagini storiche ci mostrano. Nuovi edifici che sorgono accanto a fatiscanti baracche quali elementi di permanenza in un contesto fortemente alterato. Le immagini raffigurano il dualismo che vive la città: il nuovo e il vecchio. Il paesaggio che è la rappresentazione dell'identità urbana e sociale diventa il luogo per investire e aumentare capitali anche a costo della distruzione dell'immagine storica della città.

Non bisogna comunque disapprovare in modo indiscriminato tutti interventi realizzati nel periodo post-bellico e condannare tutta la cultura architettonica del tempo che in alcuni frangenti seppe opporsi con coscienza etica alla cementificazione che si stava operando e realizzare insediamenti interessanti per qualità architettonica improntata al razionalismo e in termini di mixité sociale.

Se si analizza il materiale fotografico degli anni della ricostruzione Napoli è ritratta come un immenso cantiere. Alcuni artisti e fotografi napoletani, come Riccardo Carbone e Giulio

SANDRA SANGERMANO



Figg. 7-8: Edifici a Fuorigrotta; cantiere edile a Fuorigrotta in zona Cavallegeri, 1950-60 (<http://archiviofoto.unita.it>).

Pariso, hanno fedelmente documentato le fasi in cui la città perde il suo volto tradizionale a favore di un nuovo paesaggio urbano. È questo il caso in cui la fotografia diventa documento di un processo di trasformazione. Attraverso questo strumento è possibile cogliere aspetti altrimenti impercettibili ma «solo se lo storico è consapevole che la fotografia è una fonte storica specifica con una sua intrinseca polivalenza semantica (...) essa sarà in grado di rivelargli aspetti inediti, nuove prospettive del fatto storico» [Fortunati 2008, 98].

Spetta all'urbanista e all'architetto sapere "ascoltare" e interpretare il racconto della fotografia di paesaggio che ha registrato la separazione tra architettura e città, e coniugare di nuovo *programmazione* a *partecipazione*. Solo se si prende coscienza che la città è prima di tutto un organismo sociale e che ogni azione operata sul tessuto urbano si riflette nell'ambito privato del cittadino, allora l'urbanistica può risolvere le criticità delle città e riportarne alla memoria l'immagine storica.

Bibliografia

- Documento su Napoli: edilizia e urbanistica* (1958). Convegno Documento su Napoli, 9 marzo 1958. Milano: Edizione di Comunità.
- Napoli dopo un secolo* (1961). Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Centro antico di Napoli restauro urbanistico e piano di intervento* (1971). Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- ALISIO, G., NUNZIATA, M., VENDITTI, A. (1959), *Espansione e disordine a Napoli*. In «Casabella», n. 231.
- ANDRIELLO, D. (1947), *Punti fermi sull'urbanistica napoletana*. Napoli: Arti grafiche la Nuovissima.
- BASILICO, G. (2007). *Architettura, città, visioni: riflessioni sulla fotografia*. A cura di BASILICO G., LISSONI A. Milano: B. Mondadori.
- Idea di un piano: il disegno dell'area napoletana* (1968). A cura di BEGUINOT, C., CARDARELLI, U., SCALVINI, M. L. Napoli: Istituto di architettura e urbanistica.
- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1990). *Napoli. Architettura e urbanistica nel Novecento*. Roma-Bari: Laterza.
- BELLI, A. (1980), *Politiche territoriali e città meridionale*. Milano: Franco Angeli editore.
- BELLI, A. (1996), *Immagini e concetti del piano. Inizi dell'urbanistica in Italia*. Milano: Etaslibri.
- BENEVOLO, L. (1985), *Le origini dell'urbanistica moderna*. Roma-Bari: Laterza.

- BIRAGHI, F. (1953), "Campania e Molise", in *La Pianificazione Regionale*, Atti del IV Congresso nazionale di urbanistica a Venezia del 1952, a cura dell'Istituto Nazionale di Urbanistica. Roma: INU.
- CARUGHI, U. (2006), *Città, architettura, edilizia pubblica: Napoli e il piano INA-Casa*. Napoli: Clean.
- CARUGHI, U., VISONE, M. (2010), *L'area metropolitana di Napoli: 50 anni di sogni utopie e realtà: Cesare Ulisse architetto*. Roma: Gangemi.
- COMITATO ESECUTIVO DEL PIANO (1939), *Primi studi per una proposta di variante alle norme di attuazione del P.R.G. 1939*. Roma, Archivio Luigi Piccinato.
- COMMISSIONE PER LO STUDIO DEL NUOVO PIANO REGOLATORE (1964), *Richiesta di autorizzazione ad approvare varianti e precisazioni alla zonizzazione ad alle norme di attuazione del P.R.G. della città di Napoli approvato con legge n. 1208 del 29 maggio 1939*. Roma, Archivio Luigi Piccinato.
- CORSI, E., IZZO, P. (1989), *Storia fotografica di Napoli. 1945/1985: quaranta anni di immagini della tua città*. Napoli: Sintesi.
- DAL PIAZ, A. (1985), *Napoli 1945-1985. Quarant'anni di urbanistica*. Milano: Franco Angeli.
- DE FUSCO, R. (1994), *Napoli nel Novecento*. Napoli: Electa.
- DE FUSCO, R. (2005), *L'architettura delle quattro avanguardie*. Napoli: Arte tipografica editrice.
- DE LUCIA, V. E., JANNELLO, A. (1976), *L'urbanistica a Napoli dal Dopoguerra ad oggi: note e documenti*. In «Urbanistica», n. 65.
- DE SETA, C. (1969), *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA, C. (1973), *Gli errori urbanistici di Napoli*. Milano: Italia Nostra.
- DI BIAGI, P. (2001), *La grande ricostruzione: il piano INA-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*. Roma: Donzelli.
- FORTUNATI, V. (2008). *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. A cura di Fortunati V., Fortezza D., Ascari M. Roma: Meltemi editore.
- GRAVAGNUOLO, B. (1976), Piano Regolatore di Napoli, in «Casabella», n. 420.
- Moderna e imperfetta: la ricostruzione a Napoli nelle fotografie dell'archivio Parisio* (2007). A cura di IULIANO, M. Napoli: Paparo.
- PAGANO, L. (2001), *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli: Electa.
- PICCINATO, L. (1977), *Scritti vari 1924-1974/ 1975-1977*. Roma: stampato in proprio.
- PICCINATO, L. (1963), *Breve relazione degli obiettivi del nuovo piano*. Roma, Archivio Luigi Piccinato.
- PICCINATO, L. (1963), *Relazione sui criteri di impostazione del nuovo progetto di piano regolatore e sulla legge 167*. Roma, Archivio Luigi Piccinato.
- SECCHI, B. (2008), *La città del Ventesimo secolo*. Roma: Laterza.
- SEZIONE CAMPANIA DELL'INU (1959), *Il piano di Napoli*, in «Urbanistica», anno XXVIII, n. 26.
- STENTI, S. (1986), *Questioni di architettura: formazione della periferia e trasformazione del centro*. Napoli: Clean.
- STENTI, S. (1993), *Napoli moderna: città e case popolari, 1868-1980*, Napoli: Clean.
- WANDERLINGH, A. (1998), *Storia fotografica di Napoli: 1939-1944, la città in guerra e le quattro giornate*. Napoli: Intra Moenia.

Sitografia

<http://archiviofoto.unita.it> (consultato in giugno 2016)

<http://www.inu.it/progetti/inu-archivio/> (consultato in giugno 2016)

Da utopia a inferno. Scampia attraverso la fotografia contemporanea *From utopia to hell: Scampia, through contemporary photography*

CHIARA INGROSSO

Seconda Università di Napoli

Abstract

The paper focuses on photographic reportage as a means of gaining knowledge of the territory, particularly the delicate balance between aspects of aesthetics and realism. Le "Vele", the most important of the Neapolitan "megastructures", was designed by Francesco Di Salvo and built with significant delays and modifications between 1962 and 1975, for purposes of public housing. The complex, situated in the quarter of Scampia, has been the subject of various reports and media appearances. Marco Onorato's photographs, and the use of the complex as the backdrop for Mario Spada's film "Gomorra" (2008), provided broad communication of a little-known reality of degradation. In fact, Spada and many local newspaper reporters had already documented the situation since 2004. In an attempt to build as realistic an account as possible of the problems afflicting this important part of the city, still awaiting social and urbanistic recovery, the paper chooses and comments on the images that, despite their strongly aesthetic value, illustrate the passage from utopia to hell.

Parole chiave

Scampia, Vele, megastrutture, fotografia, Gomorra

Scampia, Vele, megastructures, photography, Gomorra

Introduzione

Ciò che ha caratterizzato nel bene e nel male l'immagine della periferia nord napoletana, distinguendola dalle altre periferie italiane, è la presenza delle "macrostrutture" residenziali note con il nome di *Vele*. La storia delle *Vele* di Scampia inizia quando nel 1962 la Cassa del Mezzogiorno commissionò all'architetto napoletano Francesco Di Salvo la realizzazione di sette unità di abitazioni a Secondigliano, in seguito comprese nell'ambito del piano di zona ex legge 167 del 1965 [Cantone 1989, 143-155; Fusco 2003].

Ciascuna *Vela* è composta tipologicamente da due corpi di fabbrica paralleli e separati da un sistema di scale e ballatoi che corre per tutta la lunghezza degli edifici (quasi 100 metri per un totale di 240 nuclei familiari). La distanza tra i due corpi era stata prevista pari a 12 metri mentre in fase di esecuzione è stata portata a 10.80. Il parallelo tra la *rue corridor* dell'unità di abitazione di Marsiglia di Le Corbusier e il ballatoio di Di Salvo è evidente, solo che qui la lezione del maestro è declinata in chiave locale, essendo il vuoto centrale dichiaratamente una trasposizione del vicolo napoletano.

All'indomani del sisma dell'Irpinia del 1980, appena cinque anni dopo la loro consegna, le *Vele* furono abitate in parte abusivamente dai senzatetto. Fu proprio in seguito al terremoto, e in base al Piano delle Periferie e al Piano Speciale Edilizia Residenziale (PSER), che il quartiere fu dotato di alcune attrezzature scolastiche, sportive e di interesse comune, tra cui il parco centrale noto come Villa di Scampia [Camerlingo 1984, 23-33].

CHIARA INGROSSO

Complessivamente, la realizzazione delle *Ve/e* è stata in evidente difformità rispetto al progetto, non solo per le loro dimensioni, ma anche per la mancata dotazione di adeguate attrezzature a livello di quartiere che ha compromesso gravemente la loro fruibilità.

Infine, la storia di Scampia e ai suoi problemi di ordine sociale hanno fatto sì che si sia generato col tempo un'incolmabile iato tra il progetto e l'uso che delle *Ve/e* è stato fatto, tanto che esse sono state via via trasformate da macrostrutture residenziali in vere e proprie cittadelle per lo spaccio di droga.

Le architetture di Di Salvo sono state sottoposte a lunga agonia, da quando, a partire dalla metà degli anni novanta, la dinamite ne fece esplodere tre su sette. Oggi, mentre si attende la distruzione delle altre, la maggior parte degli abitanti è stata trasferita in nuova edilizia popolare ubicata nel quartiere.

1. Il Paesaggio di Scampia attraverso la fotografia

Architetture d'autore, esito deludente di un progetto sperimentale e colto, che testimonia come tra il disegno e l'esecuzione ci sia di mezzo un abisso, le *Ve/e* sono sempre state un soggetto molto fotogenico.

I primi scatti di fotografi risalgono agli anni Ottanta, quando, da poco inaugurate, dapprima occupate e poi assegnate agli sfollati del terremoto del 1980, le *Ve/e* divennero oggetto dei primi reportage sul quartiere. Si trattò di servizi o singoli scatti incentrati sulla contrapposizione tra le megastrutture e il contesto in cui vennero realizzate, ancora per lo più rurale.

Le immagini di Franco Cito sono in questo senso emblematiche. Se pensiamo per esempio alla fotografia *Matrimonio a Scampia* (1985), attraverso il contrasto tra le auto e soprattutto i volti delle persone con le architetture delle *Ve/e*, il fotografo ci restituisce l'immagine di un quartiere che ha subito una modernizzazione accelerata, cui non ha corrisposto, parafrasando Pasolini, un reale sviluppo. Oppure, se si prende la serie di foto dei cavalli trainati per le corse illegali (1984), le tracce di un paesaggio agricolo convivono in maniera surreale, a tratti straniante, con le architetture di un futuro che, di fatto, non è mai arrivato. Dalle foto di Francesco Cito emerge il contrasto tra l'imponenza delle macrostrutture e il vuoto che le circonda, di modo che esse ci rimandano ai grandi temi posti dall'urbanistica moderna: lo spazio aperto come vuoto tra le architetture, la negazione dell'isolato tradizionale, della strada e in definitiva dell'idea stessa di città storica.

Anche il fotografo napoletano Luciano Ferrara dedica i primi scatti della sua carriera a ritrarre la 167 di Secondigliano. Mi riferisco alle foto di denuncia del 1980-1981, tutte rigorosamente in bianco e nero, dove emergono le tensioni abitative delle lotte per la casa, acuite dai danni del terremoto che portarono alle occupazioni delle *Ve/e*, inaugurate ma non ancora ultimate.

Il primo lungometraggio ad essere in parte girato a Scampia si intitola *Le occasioni di Rosa* (Napoli, 1981). Il film si apre proprio con un lungo e memorabile piano sequenza della giovanissima Marina Suma che cammina per il suo quartiere, Scampia, con sullo sfondo la sagoma ancora immacolata delle *Ve/e*. All'interno della potente descrizione della città metropolitana di Salvatore Piscicelli, questa periferia risulta, all'indomani del terremoto del 1980, ambigua e grottesca, già in bilico tra modernità e post-modernità.

Immagini di Scampia in cui le *Ve/e* assumono nuovo protagonismo furono pubblicate sui giornali e proiettate dalle televisioni quando, a partire dal 1997, durante la sindacatura di

Antonio Bassolino, tre delle sette megastrutture furono abbattute. Da allora fino soprattutto al biennio 2004-2005, durante la cosiddetta faida di camorra che coinvolse il clan dei Di Lauro, molti giornalisti e fotografi di reportage ebbero molto materiale su cui lavorare.

Vivere e morire a Scampia, in particolare, è il reportage realizzato dal fotografo Mario Spada proprio durante la faida. La Scampia di Spada è un quartiere dai forti chiaroscuri, piena di contraddizioni, dove coesistono morti ammazzati, tossici e bambini sorridenti, architetture d'avanguardia, squarci di paesaggio emozionanti. Le foto ci portano dentro le case, tra le persone, indugiano sui volti e sugli sguardi, ci descrivono una quotidianità dove la violenza convive con l'amore e la bellezza. Come nella foto in cui, attraverso un vetro su cui compare la scritta *Ti amo* e forato da vari proiettili, si staglia maestosa con una prospettiva centrale una delle *Vele* (la foto è peraltro una chiara citazione di uno scatto di Cito del 2000 in cui attraverso un vetro frantumato si vedono di scorcio le *Vele*). Le foto di Mario Spada sembrano a tratti foto rubate per la loro capacità di infiltrarsi in contesti inaccessibili, come per esempio gli interni delle *Vele*, le stanze da letto, le cucine, restituendoci un vero e proprio spazio domestico, a tratti accogliente, seppur stridente con la violenza che lo circonda.

Complessivamente, alla metà del 2000, la quantità di immagini su Scampia si moltiplicò a tal punto da offrire lo spunto nel 2006 per una mostra collettiva. La mostra si chiamava *Tracce di Gomorra* e fu organizzata dallo stesso Mario Spada e dall'associazione LA.NA.. In quell'occasione furono esposte un centinaio di fotografie che immortalavano la faida e la vita di Scampia in quegli anni, tratte per lo più dagli archivi dei più famosi quotidiani napoletani. Le immagini di cronaca erano di numerosi fotoreporter, tra cui: Stefano Renna, Renato Nicois, Ciro De Luca (Agn), Carlos Hermann, Francesco Piscettola, Mario Laporta (Controluce), Salvatore Laporta, Francesco Castanò (Press Photo), Ciro Fusco (Ansa), Riccardo Siano (La Repubblica), Guglielmo Esposito Antonio di Laurenzio, Sergio Siano, Alessandro Garofano, Renato Esposito (Foto Sud), Salvatore Sparavigna, e lo stesso Mario Spada.

Durante l'inaugurazione fu inoltre presentato *Gomorra*, il libro di Roberto Saviano appena pubblicato [Saviano, 2006]. L'operazione compiuta con le immagini era, infatti, parallela a quella del libro: mettendo in mostra le foto di cronaca più significative fu conferito loro un nuovo valore, così come le notizie tratte dai giornali furono impiegate nel libro di Saviano divenendo un romanzo, vale a dire passando dal giornalismo alla letteratura. Come riportava il comunicato stampa, «gli scatti, come le parole di Saviano, offrono altre tracce, in questo caso visibili, del Sistema: morti, violenza, disperazione, sfida, reazione o immobilità, gesti mortiferi e spettacolari».

2. La fotografia sociale tra realismo e finzione

Ovviamente la fotografia non ha alcuna pretesa di oggettività, essendo per sua natura selettiva e parziale. Eppure, nel caso di Scampia, la componente di denuncia sociale e quindi di pretesa di restituzione del dato reale ha finito per avere la meglio.

Prendendo in esame il film *Gomorra* diretto da Matteo Garrone, con la fotografia di Marco Onorato, uscito nelle sale due anni dopo l'omonimo libro da cui prende spunto, è fondamentale non trascurare i suoi riferimenti iconografici; tra questi, gli scatti di Mario Spada. Come in uno strano gioco di specchi, il film ha attinto ad un'iconografia già consolidata prima da Cito e poi da Spada che, a sua volta, ha immortalato le immagini del film negli scatti dei back stage [Spada 2009]. Il risultato è che *Gomorra on set* assomiglia

CHIARA INGROSSO

moltissimo a *Vivere e morire a Scampia*, il già citato reportage di Spada del 2004, con la differenza che nel back stage si colgono qua e là elementi della scena che riportano alla finzione filmica.

Complessivamente uno dei pregi del film è quello di riuscire a restituire un'immagine molto ravvicinata della storia che racconta, come se la telecamera a mano (che manovrava lo stesso Garrone) fosse invisibile, e di fatto molti degli attori sono proprio ragazzi del posto. Il film ha avuto la capacità di calarsi nel solco di una ricerca artistica e di denuncia sociale che lo precede ed è per questo debitore anche ad un vivace dibattito culturale che vede coinvolti diversi animatori culturali locali [Braucci, Zoppoli 2005].

Con il passaggio dal testo scritto alle immagini, fino al film *Gomorra*, la volontà di testimoniare il disagio sociale ha di fatto innescato un processo di confusione tra il piano dell'immagine e quello della realtà. La sovrapposizione tra realtà e immagine è tipica della condizione postmoderna, così come è stato messo in luce dall'opera di Jean Baudrillard. Nel caso di Scampia, la confusione è nata anche perché il *best seller* di Roberto Saviano, da cui molti servizi e produzioni hanno preso spunto, già di per sé giocava sulla confusione tra il dato romanzato e quello documentario. In realtà qualsiasi testo è di per sé artificiale nel senso che costruisce e interpreta la realtà *ad arte*, ma nel caso del libro di Saviano questa caratteristica, che è in definitiva propria della letteratura, veniva calcata, divenendo di fatto la sua cifra.

D'atro canto, l'arte di denuncia è sempre stata in bilico tra realismo e finzione e nei migliori casi proprio attraverso il *medium* artistico è riuscita a veicolare dei contenuti altrimenti troppo duri o comunque difficili da diffondere. La potenza comunicativa del grande schermo non è quella di una foto da collezione e nemmeno ovviamente di un testo, anche se *best seller*, così che l'operazione di denuncia sociale compiuta da Garrone e dalla sua équipe è stata non solo estremamente efficace ma addirittura dirompente. L'operazione è stata facilitata anche perché le *Vele* hanno costituito un ottimo set per il film, proprio per la loro carica estetica e per il loro essere estremamente fotogeniche.

L'immagine globale di Scampia come *Gomorra* è stata di fatto suggellata quando il film, nel 2009, è stato candidato agli Oscar. I contrasti tra la forte carica estetica delle *Vele*, che sopravvive al loro degrado fisico, e la popolazione di tossici e camorristi è diventata così quella immagine di *Gomorra* nota ai più. Subito dopo è iniziata la levata di scudi di chi considerava Scampia non solo *Gomorra*. In realtà va anche detto che l'aver messo in evidenza certi luoghi in tutta la loro complessità è un processo derivato anche dall'esigenza di raccontare la città nella sua interezza, non riferendosi solo alle parti centrali, associate al cosiddetto Rinascimento del primo mandato di Antonio Bassolino (1993-1997). L'improcrastinabile urgenza di raccontare la Camorra nel quartiere sorse, infine, all'indomani della faida. Per cui, pur ammettendo che *Gomorra* fosse una delle immagini che si potevano restituire del quartiere, in quel momento essa parve l'unica veramente necessaria.

Ciò non toglie che il modo di raccontare il quartiere attraverso la fotografia differisca da autore ad autore e che tanti altri racconti sono stati fatti del quartiere anche attraverso la fotografia. Tra questi quelli delle rappresentazioni teatrali nelle strutture realizzate in base al Programma Straordinario Edilizia Residenziale post-terremoto accanto alla Villa di Scampia, le sfilate dei carnevali del gruppo di attivisti *Gridas* per le vie della 167 e dentro i palazzoni, o le tante iniziative di pedagogia nella Piazza Grandi Eventi, organizzati dalle associazioni attivissime nel quartiere: *Arrevuoto*, *Chi Rom.e chi no*, *Mammut*, e tante altre. Hanno ritratto questi momenti, per esempio, i fotografi Stefano Cardone e Fabio Cito, le

cui fotografie ci restituiscono il paesaggio di una Scampia solidale, addirittura modello positivo di integrazione sociale.

3. La cartolina *Gomorra*

La tendenza a confondere l'immagine con la realtà è caratteristica precipua del contemporaneo *marketing* urbano, per cui le città si fanno *brand* per attrarre turismo e investitori nel panorama globale. Anche Napoli non sfugge a tale dinamica anche se, come è stato notato, essa può essere rintracciata già a partire dal *Gran Tour*, quando incominciò a diffondersi una certa oleografia (la Napoli da cartolina) che invitava le *élite* mondiali a visitarla [Bonito Oliva 2005, 22]. Quello che accade di peculiare oggi è che l'immagine che si è fissata sulla città è un'immagine negativa divenuta attraente. Infatti, con un meccanismo che potremmo definire di *sineddoche*, la Scampia di *Gomorra* è passata a significare Napoli tutta. Il punto di svolta non è stato il film di Garrone, che pure come abbiamo notato, attingeva ad una precedente iconografia fotografica, quanto piuttosto la serie televisiva ancora una volta chiamata *Gomorra* uscita nel 2014, ancora una volta incentrata sulla faida. Con la serie, l'operazione di descrizione del quartiere ha assunto i caratteri di un iper-realismo, vale a dire un'aderenza alla realtà che supera la realtà stessa. L'epopea del male, vista dall'interno, senza contraddittorio, proiettata sulle televisioni globali ha innescato su scala mondiale un fenomeno per certi aspetti inaspettato, per lo meno a sentire Roberto Saviano che compare anche tra i suoi autori. Vale a dire la carica di violenza insita è stata folclorizzata addirittura innescando fenomeni emulativi presso i più giovani. Questo è certamente vero anche per il linguaggio dei protagonisti, che pur non essendo il dialetto né lo *slang* dei ragazzi delle *Vele*, è divenuto un nuovo codice linguistico che si è di fatto sovrapposto a quello reale, divenendo un nuovo codice locale.

Si potrebbe dire che all'*epos* hollywoodiano della camorra italo-americana, alla *Scarface*, che, come lo stesso Saviano ha dimostrato nel suo libro, tanta influenza ha avuto nella formazione dell'immaginario camorristico napoletano (verrebbe da dire persino nella formazione di una sua estetica, se si pensa alle villa di Casal di Principe del boss Schiavone, fotografate ancora una volta da Mario Spada), si sia aggiunto sovrapponendosi un altro immaginario di matrice locale e per questo forse ancor più potente.

Sul versante, invece, della restituzione della realtà e quindi della denuncia, pur con tutti i limiti già evidenziati insiti nell'operazione artistica e tecnica legata al mezzo fotografico, si collocano gli scatti del fotografo Salvatore Esposito, anch'egli proveniente dal fotogiornalismo (ora in *Contrasto*) Il suo recente lavoro *L'inferno di Scampia* è l'esito di due anni e mezzo di lavoro sul campo, a stretto contatto con i tossicodipendenti del quartiere. Il suo approccio è quasi di tipo antropologico, per cui il fotografo è stato vari mesi senza macchina per entrare in sintonia con i soggetti che intendeva fotografare. Gli spazi fotografati dal fotografo sono interni, angoli nascosti, margini abbandonati e fatiscenti, dove è più facile nascondersi, essere invisibili; essi ci rimandano ad un paesaggio lontanissimo tanto dalla *grandeur* televisiva, quanto dall'utopia architettonica. Per esempio, nello scatto intitolato *Uno spacciatore in cima a una delle Vele con la sua pistola calibro 7,65*, oppure in *Un bambino si tuffa in una piscina sul terrazzo nelle Vele*, il contrasto tra la carica estetica delle *Vele* e l'uso criminale che ne viene fatto raggiunge un culmine straniante.

CHIARA INGROSSO

Conclusioni

Sono passati vent'anni da quando è stata fatta saltare la prima *Vela* e ancora oggi ne rimangono in piedi quattro, ma oramai in uno stato di degrado irreparabile, se non attraverso sforzi economici ingentissimi. Da allora, infatti, tutte le *Ve/e* furono sgomberate e addirittura manomesse per impedire di essere rioccupate, divenendo luoghi ideali per nascondersi da parte di chi cerca per un motivo o per un altro di non essere visto. Per rialloggiare gli abitanti delle *Ve/e* sono state realizzate nelle vicinanze numerose palazzine, in base ad un piano di riqualificazione redatto a partire dal 1995 e tutt'ora in corso (2016). Di piccole dimensioni, con il commercio al piano terra e tre-quattro piani di residenze in linea, vorrebbero rappresentare un'alternativa allo spaesamento prodotto dalle macrostrutture: di fatto sono edilizia popolare di medio-bassa qualità. Gli abitanti però fanno a gara per andarci e chiedono l'abbattimento delle *Ve/e* (mentre il fronte degli studiosi e degli architetti propone un vincolo di tutela per le architetture di Di Salvo) [Castagnaro, Lavaggi 2011].

Anche per venire incontro alle esigenze dei comitati degli abitanti, nonché per motivi di ordine finanziario, l'attuale amministrazione ha intenzione di lasciare in piedi solo una *Vela* e di adibirla a museo. Intanto sono in corso i lavori nel quartiere per la costruzione di un nuovo edificio che ospiterà la sede di un'università (su progetto di Vittorio Gregotti).

Le foto e i video del fotografo tedesco Tobias Zielony realizzati per la galleria napoletana Lia Rumma tra il 2009 e il 2010 ci restituiscono forse alcune delle ultimi immagini delle architetture delle *Ve/e*, prima che vengano abbattute. Lo sguardo dello straniero immortala, con un po' di malinconia, la loro imponenza, la complessità degli spazi che si cela tra i due corpi di fabbrica paralleli, delle loro sezioni con i vari livelli dei collegamenti, l'attacco a terra con il sistema delle cantine e dei passaggi, nonché le viste che si aprono dalle terrazze sul paesaggio. L'assenza di uomini in alcuni scatti e il colore saturato delle immagini rimandano a un'atmosfera fantasmatica, come se queste architetture potessero restare lì inabitate, come tracce di un'archeologia dell'abitare.

Bibliografia

- BRAUCCI, M., ZOPPOLI, G. (2005). *Napoli comincia a Scampia*. Napoli: Ancora del mediterraneo.
- CAMERLINGO E. (1984), *Dal piano delle periferie al programma straordinario*, in *Recupero e riqualificazione urbana nel programma straordinario per Napoli*. A cura di CICCONE, F. Milano: Giuffrè editore, 23-33.
- CANTONE, G. (1989). *Secondigliano*. In *Le città nella storia. I casali di Napoli*. A cura di DE SETA, C. Bari: Laterza.
- CASTAGNARO, A., LAVAGGI, A. (2011). *Le vele di Scampia: che fare?* Napoli: Giannini.
- COMUNE DI NAPOLI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI (2014). *Studio di Fattibilità strategica, operativa e funzionale finalizzato alla valorizzazione e alla riqualificazione dell'area delle Vele di Scampia*, Napoli.
- Difendere le Vele di Scampia*. In «Ananke» n. 62, Milano 2011.
- FUSCO, G. (2003). *Francesco Di Salvo. Opere e progetti*, Napoli: Clean.
- LA VARRA, G. *Architecture, dynamite and the political establishment*. In "San Rocco" n. 3: "Mistakes". A cura di GHIDONI, M. Genova: Motto books, 2011, pp. 129-136.
- BONITO OLIVA, A. (2005). *Fotografare significa trattenere il respiro: obiettivo Napoli*. In *Obiettivo Napoli*. Napoli: Electa.
- SAVIANO, R. (2006). *Gomorra*. Milano: Mondadori.
- SPADA, M. (2009), *Gomorra on set*. Napoli: Postcart.

Sitografia

<http://www.vice.com/it/read/salvatore-esposito-fotografo-contrasto-intervista> (consultato il 25/5/2012)

Note

¹ Napoli, Archivio Agn.

² Napoli, Archivio Controluce.

³ Napoli, Archivio Press Photo.

⁴ Napoli, Archivio La Repubblica.

⁵ Napoli, Archivio Foto Sud.

⁶ Roma, Archivio Contrasto.

Napoli nel Novecento, retrospettiva sul corso Vittorio Emanuele *Naples: a retrospective view of Corso Vittorio Emanuele*

MARCO CARUSONE

Seconda Università di Napoli

Abstract

Corso Maria Teresa, now Corso Vittorio Emanuele, in the city of Naples, is the long arterial road connecting the Piedigrotta quarter with Via Salvador Rosa, at about halfway up the Vomero Hill. Planned at the behest of Ferdinand II, by Errico Alvino, Francesco Saponieri, Luigi Cangiano, Antonio Francesconi and Francesco Gauvaudan, it was considered as an important “orbital road”, relieving traffic pressure and serving the old centre of an overcrowded city. The road has been a very popular subject of study, and is an interesting stimulus for reflection on urban and panoramic matters linked to the development of the former Bourbon capital from the mid-19th century to today. On the basis of the late 19th century documents of Naples’s Court of Appeal, consulted in the Archives of Naples and supported by the vast iconographic record of vintage postcards, the aim is to trace the history of this important arterial road. This history is obtained through the reconstruction the evolving landscape, in which the actors ranged from small investors to important economic institutions, such as Banca Tiberina. The bank, engaged in the construction of a new quarter, speeded up urban regulation through its own strategic moves.

Parole chiave

Napoli, paesaggio, corso Vittorio Emanuele, cartoline
 Naples, landscape, corso Vittorio Emanuele, postcards

Introduzione

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, l'evoluzione della tecnologia e la diffusione della fotografia quale strumento di rappresentazione, hanno portato a un nuovo modo di lettura e di condivisione del paesaggio, al di là della consapevole testimonianza delle trasformazioni territoriali che essa, in seguito, avrebbe potuto offrire. In tal senso e in particolare, le cartoline fotografiche costituiscono, oggi, uno stimolante strumento di ausilio allo studio filologico dei luoghi, così come si è rivelato in occasione di una indagine documentaria condotta sul corso Vittorio Emanuele.

Questa arteria fu aperta il 18 Maggio 1854 per volere di Ferdinando II di Borbone, con il nome di corso Maria Teresa, al fine di creare una nuova tangenziale urbana. Attraversando quote differenti con picchi di altitudine fino ai cinquanta metri, il lungo asse stradale, nasceva con l'intento di risolvere i problemi della rete viaria, raggiungendo le aree interne meno accessibili. Il progetto, redatto dagli architetti Errico Alvino, Francesco Saponieri, Luigi Cangiano, Antonio Francesconi e Francesco Gavaudan, era essenzialmente costituito da tre sezioni: il primo tratto partiva da Piedigrotta e arrivava al convento di Suor Orsola Benincasa, il secondo fino all'attuale via Salvator Rosa ed il terzo mai realizzato, sarebbe proseguito da Capodimonte a piazza Ottocalli.

Già durante la realizzazione, il re, consapevole delle indiscutibili e uniche valenze

MARCO CARUSONE

paesistiche, con visione lungimirante e innovativa, preventivò un sostegno legislativo a tutela del panorama. Il 31 maggio 1853, infatti, attraverso una Sovrana risoluzione, ordinò che lungo la novella strada Maria Teresa fosse vietato ai proprietari dei fondi di alzare edifici, muri o altre costruzioni, le quali, anche parzialmente, impedissero la veduta della Capitale «de' suoi dintorni e del mare, dovendo rimanere affatto scoperta la visuale della strada medesima dalla Cesaria ad andare a Piedigrotta».

Questo, come altri editti borbonici per la difesa delle bellezze naturali, fu reputato così importante da essere ancora a lungo di riferimento per il controllo delle azioni edilizie e costruttive del Comune di Napoli. Tant'è che l'art. 5 del Regolamento edilizio, approvato con il Regio Decreto del 14 aprile 1892 vietava di alzare nuovi edifici che potessero togliere «amenità o veduta lungo le vie di Mergellina, di Posillipo, di Campo di Marte, di Capodimonte ed il corso Vittorio Emanuele», ma anche di «ricostruire le antiche fabbriche senza l'approvazione del Consiglio Comunale, il tutto ai termini dei reati rescritti del 19 luglio 1841, 17 gennaio 1842 e 31 maggio 1853».

È storia conosciuta che questi “buoni” propositi, però, furono stravolti e accavallati dall'attuazione del Piano di Risanamento e di tutte quelle misure necessarie per combattere l'epidemia di colera del 1884. Documenti inediti e, segnatamente, alcune perizie consultate presso l'Archivio storico di Napoli, concernenti le controversie poste a giudizio dinanzi la Corte d'Appello di Napoli, tuttavia, ci informano di come, mentre si redigeva la legge per il risanamento e l'ampliamento della città e, prima ancora della sua



Fig. 1: Panorama di Posillipo dal corso Vittorio Emanuele, 1875 ca., la foto è stata scattata all'altezza del Parco Eva. Collezione privata, cartolina turistica.

approvazione a livello nazionale, già la Banca Tiberina procedeva all'acquisto dei suoli attraversati dal corso Vittorio Emanuele, su cui solo successivamente sarebbero state condotte discutibili operazioni immobiliari. Una situazione che, a dispetto di quanto si era cercato di preservare dal punto di vista paesaggistico in epoca borbonica, condusse a rilevanti alterazioni territoriali.

1. Il corso Vittorio Emanuele a Napoli, una storia per immagini tra '800 e '900

Con il supporto della fotografia, attraverso la ricerca archivistica, si è cercato di rintracciare e confrontare elementi concernenti la storia e la genesi del corso Vittorio Emanuele e la conseguente evoluzione paesaggistica.

Con l'attuazione del piano di Risanamento ed Ampliamento della città di Napoli, mentre le persone meno abbienti si ritrovarono espulse dal centro della città, quelle più ricche, allontanandosi dalle zone di maggiore degrado, si spostarono nei quartieri di Chiaia e Vomero. In quegli anni, i proprietari dei terreni prospicienti sul corso Vittorio Emanuele, beneficiati dal nuovo intervento stradale, iniziarono la realizzazione di numerosi edifici panoramici e, poiché la città in quegli anni era una delle mete più ambite dai viaggi internazionali, molte di quelle strutture furono concepite come hotel lussuosi da cui era possibile godere della meravigliosa vista sulla Riviera di Chiaia e su Posillipo. La serie di cartoline proposte, concentra l'attenzione sulla vasta area che era di proprietà della famiglia Grifeo.

Nel 1816 il re Ferdinando IV di Borbone decise di donare una villa ubicata sulla collina del Vomero alla moglie Lucia Migliaccio Grifeo duchessa di Florida, l'incarico per la ristrutturazione fu



Fig. 2: Napoli, Hotel Parker's al corso Vittorio Emanuele, 1890 ca. Collezione privata, cartolina turistica.

MARCO CARUSONE

affidato all'architetto Antonio Niccolini [es.: Giannetti 1997]. La villa neoclassica, denominata "Lucia", in onore della favorita del Re, Lucia Migliaccio, con il suo terreno circostante fu trasformata nel raffinato parco della Floridiana. Come si evince dalle foto (Fig.1) fino alla fine dell'Ottocento, essa si imponeva su un'area verde incontaminata che solo pochi anni più tardi, dopo essere stata ereditata dai figli della duchessa, sarà investita dal processo di urbanizzazione.

Alla fine degli anni 1860, mentre nei pressi di Piazza Plebiscito, veniva realizzato il caffè che avrebbe preso il nome di Gambrinus [es.: Mangone 2008], lungo il corso Vittorio Emanuele, il principe Salvatore Grifeo affittava una masseria dall'invidiabile posizione, a Guglielmo Tramontano, che la adibì ad albergo per turisti facoltosi. Il nuovo hotel prese il nome dapprima di Hotel Tramontano e poi, con l'intento di avere un richiamo internazionale – come generalmente accadeva a tutti gli hotel napoletani – prese il nome di Hotel Tramontano Beauvirage.

Dopo poco, per problemi familiari, l'hotel fu ceduto dal proprietario all'albergatore svizzero Albert Brazil, che conservò il nome della struttura e si impegnò nel rifacimento della Hall, del bar e delle camere, i cui bagni sarebbero stati serviti da acqua calda, al pari dei più importanti alberghi napoletani. La struttura non tardò a decollare e divenne la scelta preferita delle più importanti personalità scientifiche che giungevano a Napoli, tra cui lo scienziato tedesco Anton Dohrn, che in quegli anni era impegnato nella realizzazione della Stazione Zoologica nella Villa Comunale.

Molti erano i ricercatori che ambivano lavorare alla stazione e quasi tutti amavano



Fig. 3: Napoli, Hotel Parker's al corso Vittorio Emanuele, primi del '900. Collezione privata, cartolina turistica.



Fig. 4-5: Napoli, corso Vittorio Emanuele e Hotel Bertolini, fine ,800. Collezione privata, cartolina turistica.

MARCO CARUSONE

soggiornare – sia per il panorama che per la vicinanza alla riviera di Chiaia – all'Hotel Tramontano. Tra questi un giovane biologo marino di origini inglese, George Bidder Parker, innamorato della città, nel 1889 per far fronte ai debiti contratti dal signor Brazil, non esitò a rilevare la struttura, che da quel giorno prese il nome di Hotel Parker's (Figg.2-3). Della vasta area ereditata dai Grifeo, buona parte, comprensiva di Villa Lucia, fu comprata da Giacomo Enrico Young, padre del noto architetto Lamont Young [es.: Alisio 1993]. Il quale, prima nel 1869 e poi nel 1873, «comprò da Salvatore Grifeo altri suoli, fra i molti in cui era stata frazionata la sua proprietà, divenuta ormai area edificabile dopo l'apertura corso Maria Teresa e la graduale costruzione del quartiere occidentale. In questa occasione – continua Alisio – lo Young acquisì anche il diritto di accesso alla sua proprietà del corso Vittorio Emanuele attraversò la nuova strada che, tagliata nel tufo, serpeggiando risaliva la collina servendo i lotti di quello che ancora oggi è denominato parco Grifeo». [es.: Alisio 1993]

L'intera proprietà, che nel frattempo era passata *per mortis causa* al figlio Lamont Young, divenne un vero e proprio laboratorio architettonico.

Tra il 1892 e il 1898, infatti, l'architetto era impegnato nel completamento di un edificio a ridosso del parco della Floridiana, con ingresso accanto a quello che oggi è conosciuto come il Castello Aselmeyer. Il progetto fu concepito inizialmente come residenza privata e prevedeva la realizzazione di undici appartamenti su sei piani, con terrazzi che raggiungevano la quota del giardino antistante Villa Lucia. In corso d'opera però, Lamont Young, forse ispirato dal vicino Hotel Parker's, di cui era un affezionato frequentatore, decise di modificare la pianta e di adibire il manufatto ad albergo con il nome di Gran Peninsular Hotel. Poco dopo la struttura prese il nome di Hotel Bertolini, in quanto fu dapprima ceduta in fitto e poi venduta alla famiglia di albergatori Bertolini. In una delle prime cartoline pubblicitarie dell'Hotel Bertolini (Fig.4), è possibile notare la Funicolare di Chiaia che portava al Vomero, inaugurata nel 1889 ad opera della Banca Tiberina [Castanò 2012].

Da una cartolina della stessa epoca (Fig.5) si nota che quello che sarà denominato Parco Eva e confinante col Parco Grifeo non era stato ancora realizzato, in quanto solo nelle immagini di qualche anno più tardi è visibile il muro di contenimento a gradoni sormontato da fioriere puntuali (Figg. 6-7).

Nell'ultimo fotogramma preso in esame (Fig. 8) scattato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, è chiaro il risultato del processo di trasformazione territoriale provocato dalla realizzazione



Figg.6-7: Napoli, corso Vittorio Emanuele, inizio ,900. Collezione privata, cartolina turistica.

del corso Vittorio Emanuele. Infatti, sono ben visibili le numerose palazzine e villini costruite durante la prima metà del Novecento per l'alta borghesia. Dallo scatto fotografico non è difficile desumere che i manufatti, realizzati dalle società immobiliari, andarono in deroga a qualunque vincolo paesistico. Tra questi si segnala la realizzazione dell'edificio degli anni Venti ad opera dell'architetto Adolfo Avena, concepito come un condominio per case d'affitto [es.: Gambardella 1991, 120].

Oltre al supporto dato alla ricerca da parte delle cartoline, di grande interesse e di ausilio, come si è detto in precedenza, è stata la consultazione delle perizie della Corte d'Appello di Napoli di inizio secolo, conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli, che ha permesso una lettura più dettagliata di un altro tratto del lungo asse viario, quello che delimita oggi la Piazza Mercadante, nella zona un tempo conosciuta con il nome di *Cavone del Gelso*. Dallo studio di queste controversie riguardanti fondi prospicienti la nuova arteria è stato possibile ottenere informazioni rilevanti per la ricostruzione del processo storico.

Dalla controversia tra la signora Gatti Farina e i coniugi Bava-Castellano¹ sappiamo che una porzione di terreno, nell'area nord-ovest della piazza, dall'anno 1853 all'anno 1858, fu bloccata dal Comune di Napoli per la costruzione del corso Maria Teresa.

L'occupazione fu prima temporanea e poi definitiva, come riportato dal verbale di valutazione redatto il 23 dicembre 1860, dall'agrimensore Domenico Capuozzo e dall'architetto commissario di città Pasquale Francesconi, nuovo componente del gruppo di tecnici incaricati della redazione del secondo progetto della strada.

Da questo verbale risulta che il Municipio aveva espropriato una superficie pari a palmi quadrati 45.220 (circa 3.160 m²), comprensivi delle opere di sostegno e di raccordo con la Salita Cavone del Gelso. L'appezzamento di terreno oggetto di esproprio a quel tempo apparteneva ai fratelli Miola, ma come si evince da un contratto di fitto del 1778,



Fig. 8 : Napoli, corso Vittorio Emanuele, metà ,900. Collezione privata, cartolina turistica.

MARCO CARUSONE

inizialmente la proprietà, descritta come un giardino arbustato e fruttato, di moggia quattro, sito nel luogo detto Cavone del Gelso, era confinante coi beni di Pironti duca di Campagna, ed apparteneva al sacerdote Antonio Figliola.

Altre utili informazioni derivano dal rapporto del perito ingegnere Carlo Gabrielli, riguardano l'edificio con facciata curva che tutt'ora insiste al numero civico 96 del corso Vittorio Emanuele.

Al 1909 era già stato realizzato ed era costituito da un piano terreno e quattro piani superiori sovrastati da una copertura piana che fungeva – come da consueta abitudine napoletana – da terrazzo.

Dopo la realizzazione della nuova arteria, tra il 1885 ed il 1889, la Banca Tiberina concluse un accordo con il Comune di Napoli per la realizzazione di un nuovo rione sulla collina del Vomero. In quegli anni, la banca piemontese, che era proprietaria di molti terreni già da prima del Risanamento, iniziò le sue operazioni immobiliari. Significativa a tal riguardo è una perizia del 1892, basata su una controversia sorta tra l'istituto di credito e la famiglia Pontillo². Quest'ultimi, costruttori di professione, erano proprietari di un palazzo sul fronte del corso Vittorio Emanuele, sito tra le proprietà della famiglia Laganà e la stazione ferroviaria della Cumana.

Il palazzo (Fig.9), come ci riporta l'ingegnere Giuseppe Tango, fu costruito tra il 1888 e il 1889, su un terreno venduto dalla Banca Tiberina con atto del notaio Carlo Campanile del 30 novembre 1888. Il contratto di vendita comprendeva una duplicità di obiettivo quello



Fig. 9 : Napoli, lato posteriore dell'edificio appartenuto alla famiglia Pontillo al corso Vittorio Emanuele n. 84.

della vendita e quello del mutuo denaro, garantito con ipoteca sulla stessa cosa venduta, ai sensi dell'art. 15 della L. 2892/1885 per il risanamento della città di Napoli.

Come venditrice del terreno, la Banca introitava il prezzo per una piccola parte in contributi e per il restante in effetti cambiali con scadenze determinate; contemporaneamente con il progredire dei lavori sovvenzionava con denaro la costruzione dell'edificio. Il contratto che era stato preceduto da un compromesso consentiva ai Pontillo l'inizio della costruzione, che però, come spesso accadeva, all'atto della stipula del rogito era già in corso e presentava tutta la struttura muraria completata. Questa operazione immobiliare insisteva su un'area di metri quadrati 1440 di cui 310 sarebbero rimasti in edificati e destinati a cortile e giardino. Nel settembre del 1889 la Società Ferroviaria Napoletana, impegnata nella realizzazione della linea ferroviaria Cumana, fu denunciata di nuova opera in danno di terzi, in quanto aveva costruito un muro di cinta ed un impianto fognario su una porzione di terreno dei Pontillo. Il perito incaricato però, l'ingegnere Alessandro Severo, accertò che la linea limite della zona di proprietà della Cumana, verso il corso Vittorio Emanuele, si sovrapponeva alla proprietà acquistata dai Pontillo per un totale di 11,65 metri quadrati. Come risulta dall'art. 1 del decreto prefettizio del 10 aprile 1885, ai sensi dell' art. 50 della legge 25 giugno 1865, la Società per le Ferrovie Napoletane, acquistò dall'istituto piemontese, per ragioni di pubblica utilità, il terreno in epoca antecedente. Ne scaturiva che entrambi gli aventi diritto avevano avuto un comportamento corretto e che ad entrambi era stata venduta una stessa porzione di terreno. In termini legislativi, questo errore, probabilmente derivato delle molte facilitazioni di cui la Banca Tiberina godeva, si configurò come un vero e proprio caso di evizione, ovvero il caso in cui il venditore si trova ad avere erroneamente alienato cosa di cui una parte era stata precedentemente da lui stesso venduta ad altri, per cui rispetto alla parte stessa ne avrebbe riscosso due volte il prezzo; ovvero di aver venduto cosa che legalmente non gli apparteneva, e di cui indebitamente avrebbe riscosso il relativo prezzo. In virtù di ciò, il perito ingegnere Alessandro Severo, ritenne che la Banca Tiberina, in quanto venditore, era tenuta a restituire il compenso ricevuto oltre al rimborso di danni materiali ed economici subiti dalle proprietà.

In conclusione, tale ricostruzione filologica su documenti d'archivio, ha consentito la restituzione di una piccola ma importante porzione della storia urbana di Napoli, la cui completezza ha trovato nella lettura e confronto delle cartoline d'epoca, un interessante e stimolante ausilio, che messo a sistema con altre fonti, ci aiuta a definire il contesto sociale e culturale in cui determinate trasformazioni territoriali sono state portate avanti.

Bibliografia

- AA.VV. (1961). *Napoli dopo un secolo*, Napoli: ESI.
- ALISIO G. (1989). *Il Vomero*, Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO G. (1993). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma: Officina Edizioni.
- BELFIORE P., GRAVAGNUOLO B. (1994). *Napoli: Architettura e urbanistica del Novecento*, Bari: Laterza.
- BRUNO G., DE FUSCO R. (1962). *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Napoli: Arte Tipografica.
- BUCCARO A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli: Electa Napoli.

MARCO CARUSONE

- BUCCARO A., MATA CENA G. (2004). *Architettura e urbanistica dell'età borbonica: le opere dello stato, i luoghi dell'industria*, Napoli: Electa Napoli.
- BUCCARO A. (1995). *Architettura e urbanistica dell'Ottocento*, IN Pugliese Carratelli G. (a cura di) *Storia e Civiltà in Campania. L'Ottocento*, Napoli: Electa.
- CASTANÒ F., CIRILLO O. (2012). *La Napoli Alta. Vomero, Antignano, Arenella da villaggi a quartieri*. Napoli: ESI.
- FANELLI G. (1998). *La cartolina postale fotografica come fonte per la storia dell'architettura e della città*, in Quasar, n. XIX. *La fotografia come fonte per la storia dell'architettura e della città*, Firenze: Università degli Studi di Firenze.
- FERRARO I. (2008). *Napoli: atlante della città storica*, Volume 3, Napoli: CLEAN.
- GIANNETTI A., MUZZI R. (a cura di) (1997). *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra (Firenze-Napoli), Napoli: Electa Napoli.
- GRAVAGNUOLO B. (1994). *La progettazione urbana in Europa 1750-1960. Storie e teorie*. Bari: Laterza.
- MANGONE F. (2006). *Entro e oltre il classicismo: architettura meridionale della seconda Restaurazione borbonica*, in ANTINORI A. (a cura di), *Da Contado a Provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario*, Roma: Gangemi.
- MANGONE F. (2008). *Il Gambrinus a Napoli*, Napoli: Paparo.
- MANGONE F., BELLI G. (2012). *Capodimonte, Materdei, Vomero. Idee e progetti urbanistici per la Napoli collinare 1860-1936*, Napoli: Grimaldi & C.
- PETRACCONI C. (1975). *Napoli dal '500 all'800. Problemi di storia demografica e sociale*, Napoli: Guida.
- PETRELLA B. (1990). *Napoli, le fonti per un secolo di urbanistica*, Napoli: Di.pi.S.T. – Università degli Studi di Napoli Federico II.
- ROSSI P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli: Electa Napoli.
- RUSSO G. (1960). *I risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli: Società per Risanamento di Napoli.
- RUSSO G. (1960). *La città di Napoli dalle origini al 1860*, Napoli: Società per Risanamento di Napoli.
- VENDITTI A. (1961), *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Note

¹ Napoli, Archivio di Stato, *Perizie della Corte d'Appello*, vol. 163, f.10, 7.

² Napoli, Archivio di Stato, *Perizie della Corte d'Appello*, vol. 124, f.10, 40.

Architettura del paesaggio: la Villa Comunale di Napoli tra mutamenti e conservazione

Landscape architecture: the Villa Comunale in Naples - between change and conservation

ROBERTO VIGLIOTTI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Located on the Riviera di Chiaia, the Villa Comunale of Naples is one of the most iconic places in the city. Its current shape is the result of over two centuries of changes, but still preserves the recognizable interventions of different periods. These changes are also found in the iconography of the city of Naples, accompanied by numerous testimonies of painting and photography.

Of particular importance is the relationship between the French garden designed by Carlo Vanvitelli and the 19th-century expansion of the English Grove. The study aims to investigate the different approaches to the integration of architecture in the changing landscape of the Villa Comunale: a journey involving more than a century of history, from the neoclassical temples of Gasse to the buildings of the second half of the 19th century, such as the „Anton Dohrn“ Zoological Institution and the Casina Pompeiana, up to the latest landscaping of the Casina del Boschetto, a work of the rationalist architect Luigi Cosenza.

Parole chiave

Paesaggio, giardino, mutamento, restauro
Landscape, garden, change, restoration

Introduzione

Nata come Real Passeggio di Chiaja, ad uso esclusivo della famiglia reale e dell'aristocrazia napoletana, la Villa Comunale è ben presto diventata il luogo di riunione e di svago del popolo. Il suo nucleo originale fu progettato e realizzato da Carlo Vanvitelli, figlio del più noto Luigi, e dal botanico Felice Abate nelle tipiche forme di un giardino alla francese. Il Chiarini ci dice che «cominciò a prendere forma di pubblico giardino sotto il regno di Ferdinando IV Borbone, che nel 1780 fece rinchiudere da cancelli di ferro verso la strada quel primo tratto, il quale corre in linea retta, innalzare ai lati dell'ingresso le due case rettangolari coronate da ampie terrazze, e distribuire il terreno in cinque viali di acacie, salici e d'elci, ornandoli di molte fonti e di statue» [Celano - Chiarini, 1856].

In oltre due secoli di storia, la Villa Comunale è stata oggetto di una lunga serie di mutamenti, che l'hanno resa oggi uno dei più bei giardini storici di Napoli e d'Europa.

È stata inoltre campo di sperimentazione dei diversi linguaggi architettonici dalla fine del '700 ad oggi, passando dalle architetture neoclassiche all'Art Nouveau, dal razionalismo all'International Style. Di tutto il suo percorso si vuole qui prendere in esame la sua parte centrale, punto di "innesto" del giardino alla francese con il prolungamento ottocentesco del boschetto all'inglese; è in quest'area, infatti, che si concentra la maggiore attività della

ROBERTO VIGLIOTTI

Villa e si ritrovano le opere più importanti. Venendo dal lungomare ed oltrepassando lo Chalet blu dell'atelier Mendini e la pista di pattinaggio (che non saranno argomento di questa trattazione), ci si trova nel punto centrale da cui è possibile ammirare La Stazione Zoologica Anton Dohrn, la Cassa Armonica, i Tempietti del Gasse e la Casina del Boschetto, edifici che appartengono tutti ad epoche diverse e di cui si vuole analizzare l'inserimento all'interno della natura variegata della Villa Comunale.

1. Il boschetto all'inglese

Stefano Gasse e Paolo Ambrosino realizzano tra il 1807 ed il 1811 il primo prolungamento del Real Passeggio di Chiaja nelle forme di un boschetto. I progettisti si erano ispirati, per la sistemazione dell'impianto planimetrico, ai giardini all'inglese di gusto romantico legati al *landscape gardening*, in voga in gran parte d'Europa tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, e che prevedeva un'organizzazione spaziale molto diversa da quella del giardino alla francese [Iandolo, 2011].

Il primo progetto del Gasse riprendeva le suggestioni vanvitelliane del parco della Reggia di Caserta; prevedeva un'ampia aiuola, circondata da sedute e la presenza di statue, oppure con gruppi marmorei dedicati alla poesia italiana, mettendo in grottoni di foglie i busti degli immortali cantori del territorio partenopeo [Starita Colavero 1993, 10].

Un progetto di questo tipo è perfettamente in tema con le teorie neoclassiche, largamente affermate quel periodo. Come sottolineato negli scritti del Milizia, la celebrazione di quegli individui che si sono segnalati per particolari benemeritenze da tramandare ai posteri riveste un importante valore civile e porta ad una profonda riflessione sul valore della memoria [Mangone 2014].

Non volendo rinunciare all'idea di celebrare ed onorare la poesia di Napoli, Gasse costruì due tempietti dedicati a Virgilio e Torquato Tasso. Il loro posizionamento non è lasciato al caso, ma risulta ricco di valori iconologici. I tempietti si inseriscono elegantemente nella vegetazione circostante di aiuole fiorite, alberi esotici e prati creando quell'insieme armonioso tipico dei giardini romantici che opponeva al disordinato disegno della natura la chiara regolarità delle forme neoclassiche.

Questi tempietti diventeranno fonte di ispirazione per molti uomini di cultura che si troveranno a Napoli durante il loro *grand tour*; tra questi Alphonse de Lamartine che identificò la città proprio con le figure del Virgilio e del Tasso [de Lamartine 1852, cap. I, par. VII].

Il Tempietto dedicato al Virgilio (Fig. 1) fu realizzato nel 1825-26. È un tempio prostilo, a pianta rettangolare, con unica cella e quattro colonne ioniche sul fronte principale. Si erge su un basamento di pietra lavica e nella cella contiene il busto di Virgilio, realizzato nel 1836 dallo scultore Tito Angelini. La realizzazione di un tempietto che accogliesse proprio il busto di Virgilio sembra confermare quella volontà di radicamento al luogo e di continuità col passato in quanto sin dal primo intervento di lastricazione della strada, quello voluto dal viceré don Luis de la Cerda duca di Medinacoeli, fu posta una fontana di piperno, più grande delle altre, adornata coi mezzi busti in stucco del Sannazzaro e di Virgilio e posta a breve distanza dal luogo della tomba del poeta greco, in prossimità di quella zona che oggi viene comunemente definita la Torretta [Iandolo 2011].

Il tempietto dedicato al Tasso (Fig. 2), eretto nel 1819 ed ideato in collaborazione con Francesco Maria Avellino, è un tempio monoptero, ottastilo, tuscanico, le cui colonne si

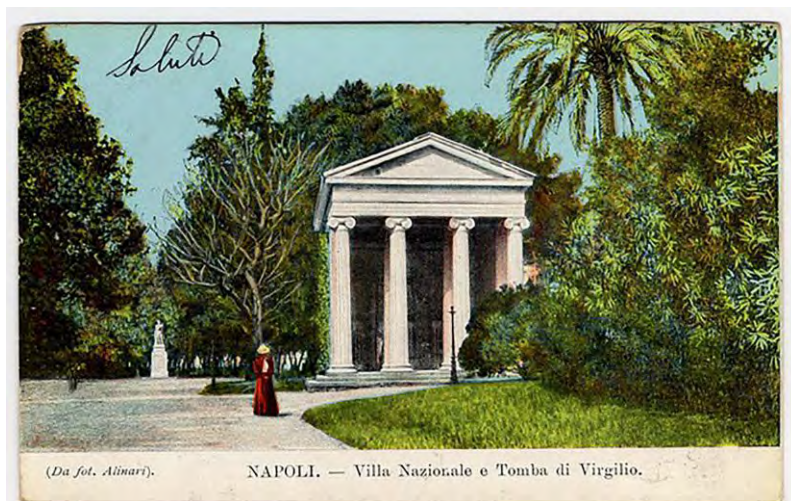


Fig. 1: Cartolina della Villa Nazionale e Tomba di Virgilio.

Fig. 2: Tempietto di Torquato Tasso.

ergono su un basso crepidoma e sostengono una cupola emisferica e, con le sue forme nitide e geometriche, di sapore neoclassico, si contrapponeva all'apparentemente disordinato disegno della natura. Il progetto del Gasse poneva il tempio in prossimità del mare, dandogli come sfondo la città di Sorrento [Visone 2003]. Il busto del Tasso, opera di Angelo Solari, guarda verso la città natale del poeta [de Lamartine 1852, cap. I, par. VII]. Una relazione diretta e mistica tra due città che le modifiche al lungomare napoletano, succedutesi dal periodo post-unitario ad oggi, hanno portato ad una involontaria rottura.

2. La stagione della musica

Per i visitatori che accedono alla Villa da Piazza Vittoria, la prospettiva dei viali punta verso due elementi. Il primo è la grande fontana ricavata da una tazza di porfido proveniente da Paestum [Iandolo 2011], detta delle Quattro stagioni o, dai napoletani, delle "paparelle" (Fig. 3). Il Gasse fece portare questa fontana nel 1826 [Starita Colavero 1993] e la sostituì alla statua del Toro Farnese, conservata oggi nel museo archeologico nazionale di Napoli.

Proseguendo lungo il percorso la vista è catturata dal secondo elemento: la Cassa Armonica di Errico Alvino (Fig. 4). Posta in prossimità della statua di Giambattista Vico, con la quale si unisce prospetticamente a formare una cornice, la Cassa Armonica si può considerare come l'ultima opera dell'architetto. Nella seconda metà dell'Ottocento, la nascente classe borghese era solita ritrovarsi in Villa la domenica e nei giorni festivi per ascoltare i concerti che si tenevano proprio nel luogo in cui oggi è situata la Cassa Armonica. Pertanto la sua realizzazione costituisce l'atto conclusivo di un cambiamento dello stile di vita della popolazione napoletana e della destinazione d'uso della Villa Comunale.

La Cassa Armonica venne realizzata nel 1877, dopo la morte dell'Alvino, ed è l'unico elemento realizzato di un più ampio progetto per la sistemazione della Villa Comunale inclusa nei lavori di bonifica del litorale di Chiaia, che prevedeva la realizzazione di un

ROBERTO VIGLIOTTI



Fig. 3: Cartolina della Fontana delle Quattro Stagioni.

Fig. 4: Cartolina della Villa Municipale e Cassa Armonica.

portale di ingresso in ghisa e vetro dal lato di Piazza Vittoria (in sostituzione dei casini vanvitelliani), di un portico per le passeggiate al coperto sul lato del mare, anch'esso in ghisa e vetro, ed una serie di piccole costruzioni tipiche dei giardini ottocenteschi all'interno della Villa.

L'opera dell'Alvino è costituita da una struttura in ghisa di dodici lati che poggia su una pedana circolare. La struttura principale è costituita da colonnine e da un traliccio metallico, con montanti che reggono una copertura poligonale da cui escono a sbalzo delle pensiline trapezoidali con vetri policromi che formano un poligono di più ampia dimensione.

Ad eccezione dei montanti con sezione circolare, l'intero sistema è affidato ad elementi bidimensionali e filiformi. Tali elementi sono utilizzati anche per la controventatura interna che dà equilibrio all'intera struttura. La Cassa Armonica si presenta quindi come una struttura dalla considerevole leggerezza ed eleganza, finemente decorata con particolari minuti, che la inseriscono di diritto tra le prime opere in stile Art Nouveau di Napoli [Bruno, De Fusco 1962, 109-112].

Dalla sua inaugurazione, il 14 aprile 1878, è stata per molti anni il fulcro delle esibizioni musicali, nonché punto nodale di tutto il giardino grazie alla sua collocazione centrale di fronte all'elegante Caffè Vacca (Fig.5).

Scalera, nel suo testo "I Caffè Napoletani", ci racconta ciò che accadeva in quegli anni presso il Caffè Vacca: "Quasi deserto nei giorni feriali, era gremito la domenica da un pubblico familiare, borghese, cordiale, spensierato e felice, per ascoltare, al calar del sole, il concerto bandistico diretto dal maestro Raffaele Caravaglios in redingote e la nera, piumata feluca in contrasto con la chioma fluente e bianca come la neve. Sul podio della Cassa Armonica, costruita dal Sindaco Duca di Sandonato, il maestro Caravaglios sembrava un ammiraglio sul ponte di una nave da battaglia. Al cenno della sua bacchetta, la banda eseguiva con maestria concerti di opere nelle trascrizioni dello stesso Caravaglios" [Scalera 1968]. A questo periodo idilliaco seguirono anni di incuria e devastazione che portarono all'allontanamento della classe borghese dalla Villa.

La Seconda Guerra Mondiale ed il bombardamento del 13 Luglio 1943, che distrusse anche il Caffè Vacca, portarono alla fine della stagione della musica nella Villa Comunale. Delle rovine del Caffè Vacca non vi è più traccia, mentre la Cassa Armonica rappresenta



Fig. 5: Cartolina della Villa Nazionale.

Fig. 6: Stazione Zoologica "Anton Dohrn" nel 1872.

ancora oggi il simbolo di questa florida stagione in cui la Villa era all'apice del suo utilizzo. Dagli anni '80 dello scorso secolo sono stati numerosi i tentativi di restituire ai napoletani il loro giardino più amato, ma purtroppo senza risultati duraturi.

Va sicuramente menzionato il progetto di restauro della Villa Comunale degli anni 1988-89 che, per favorire il ritorno dei cittadini nel parco, realizzò una nuova illuminazione in ghisa stile „800 e incentrò il processo di riappropriazione intorno al restauro della Cassa Armonica, che versava in un forte stato di abbandono [Strazzullo 1993]. Questo progetto riavvicinò la borghesia alla Villa, ma per soli tre anni.

3. Una stazione sul golfo di Napoli

L'idea di coprire il globo con una rete di stazioni di ricerca biologica, dove gli scienziati avrebbero potuto fermarsi, raccogliere materiale ed effettuare esperimenti prima di spostarsi nel luogo successivo, è alla base del progetto del darwinista tedesco Anton Dohrn per la sua Stazione Zoologica.

La città di Napoli si configurava come sede ideale per la Stazione, grazie alla ricchezza biologica del suo golfo, alla vocazione internazionale ed alla sua grandezza; fattori che avrebbero permesso di richiamare numerosi visitatori presso il nuovo acquario.

Grazie alle sue abilità diplomatiche ed al sostegno di scienziati, artisti e musicisti, Anton Dohrn riuscì a persuadere le autorità comunali a cedere un pezzo di terreno sulla riva del mare, all'interno della Villa Comunale. Tale concessione avvenne a titolo gratuito, mentre le spese di realizzazione sarebbero state a carico del Dohrn.

Il progetto della Stazione Zoologica fu redatto dallo stesso Dohrn con l'affiancamento dell'architetto locale Oscar Capocci e nel 1872 furono poste le fondazioni. Il Dohrn si avvale anche della collaborazione dello scultore tedesco Adolf von Hildebrand, a cui si deve l'aspetto neoclassico dell'edificio, e dell'ingegnere inglese William Alford Lloyd, già famoso per aver realizzato gli acquari di Amburgo e del Crystal Palace di Londra.

Nel settembre 1873 il nucleo centrale della stazione era terminato e l'inaugurazione avvenne il 14 aprile 1875.

Originariamente la Stazione Zoologica prospettava direttamente sul mare e disponeva di una cospicua flotta che consentiva il costante approvvigionamento di campioni botanici (Fig. 6). Dalla fotografia si evince come il rapporto diretto con il mare fosse una delle

ROBERTO VIGLIOTTI

caratteristiche peculiari del Real Passeggio. Tuttavia, questa situazione favorevole per la Stazione Zoologica permase per breve tempo: a partire dal 1872 cominciarono i lavori per la realizzazione di via Caracciolo, che avanzarono notevolmente la linea di costa e portarono alla netta separazione della Villa Comunale dal mare.

Dopo il primo edificio, attualmente la parte centrale, un secondo corpo di fabbrica, collegato al primo da un ponte, fu aggiunto nel 1885-1888, mentre il cortile e la parte occidentale vennero costruiti nel 1905. Solo cinquanta anni dopo, nel 1954 e nel 1957, la biblioteca sarà inserita tra il primo e il secondo edificio.

Il successo della Stazione Zoologica si deve principalmente alla sua struttura di stampo internazionale, fondata da un tedesco, gestita come un'impresa familiare e organizzata secondo il modello accademico tedesco, ma localizzata in Italia; fattori che l'hanno resa una delle principali istituzioni della città.

4. La via razionalista

La Casina del Boschetto è un'opera del 1948 di Luigi Cosenza e Marcello Canino, ricostruzione ed ampliamento di un precedente edificio fortemente danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale. È situata nella prima parte del prolungamento ottocentesco della Villa Comunale, definito appunto il "boschetto", ed è uno dei più importanti esempi dell'architettura razionalista del dopoguerra, nonché l'unico edificio di questo linguaggio architettonico all'interno della Villa Comunale.

È conosciuto dalla popolazione napoletana come "Circolo della Stampa" (Fig. 8) in quanto fino al 1999 fu sede storica dell'associazione dei giornalisti, fondata nel 1909 da Matilde Serao, Eduardo Scarfoglio e Salvatore Di Giacomo.

In origine, l'associazione aveva sede nei locali del "Caffè Napoli" (Fig. 7), l'edificio che, prima della Seconda Guerra Mondiale, era situato sul medesimo lotto della Casina. Questo era costituito da un volume in muratura portante a due piani a nord e da un volume più leggero con struttura in ghisa ad un livello con terrazza superiore a sud.

Nei primi anni del '900 la colmata a mare e Via Caracciolo erano già complete ed intorno alla Villa si sviluppava un galoppatoio. Il lato sud era ancora aperto verso il mare, senza una vera e propria recinzione. Il "Caffè Napoli" si trovava in corrispondenza di uno dei viali di accesso al giardino che si sviluppavano tra le aiuole di verde.

Il "Caffè Napoli" fu un importante punto di incontro per la borghesia napoletana, e rimase in attività fino alla Seconda Guerra Mondiale, quando fu distrutto durante l'incursione aerea del 13 Luglio 1943.

La scelta di ricostruire nel secondo dopoguerra il Circolo della Stampa, anziché dello storico Caffè, nasce da una serie di ragioni storiche ed ideologiche. In primo luogo la scelta del linguaggio architettonico da utilizzare: la ricostruzione post-bellica fu un campo fertile per la sperimentazione dell'architettura moderna, ma era necessario ricercare un filone preferenziale in netta contrapposizione con il monumentalismo classicista del regime fascista. Fu quindi scelto il razionalismo in quanto sinonimo di democrazia [Gravagnuolo 2005]. Va poi tenuto presente il ripristino della libertà di stampa in Italia nel 1946 dopo un silenzio ventennale, che fu successivamente disciplinata dalla Costituzione e dalle leggi del 1948. Il nuovo stato democratico individuava nella libertà di stampa uno dei suoi cardini fondamentali. Inoltre Luigi Cosenza aveva già pubblicato sulla rivista "Domus", n. 152 del 1940, una idea di progetto per un Caffè nella Villa Comunale, lungo Via Caracciolo (Fig.9), non lontano da dove già si trovava il "Caffè Napoli":



Fig. 7: W. Giesbrecht, *La gente va via dopo una sfilata*, foto scattata dallo studio della Stazione Zoologica, al primo piano, 1889/93, collezione privata

Fig. 8: *Circolo della Stampa*, archivio Cosenza.

Io non credo che un caffè sia un negozio nel quale la gente va per bere un aperitivo o per mangiare (...). Io credo che questi prodotti stereotipati siano il pedaggio che la gente paga per avere il diritto di restare nel locale a cercare qualcosa (...). Credo che la gente cerchi nel caffè un angolo veramente tranquillo, al fresco o al sole, possibilmente vicino a elementi spontanei come un albero o un prato. Che abbia piacere di trovarvi un libro o una rivista recenti e non troppo spiegazzati. Che preferisca (...) avere a disposizione un assortimento di dischi che vada oltre i limiti della canzonetta e del programma radiofonico, avere un telefono discreto e un angolo dove scrivere una lettera" [Cosenza 1940, 41].

Il progetto anticipa i temi fondamentali che saranno ripresi nel progetto del Circolo della Stampa. Esso recupera direttamente il rapporto con gli spazi circostanti ed in particolare con il bosco di lecci presenti sulla riva del golfo di Napoli; l'articolazione dei volumi edilizi si svolge al di sotto delle chiome degli alberi presenti pure all'interno e quando ciò avviene questi sono accolti nella composizione e resi simili a sculture.[Moccia 1994]. Il progetto della Casina del Boschetto si presenta con una chiara impronta razionalista e si fonda su due presupposti: il rispetto degli splendidi lecci secolari e la continuità tra spazi esterni ed interni. In esso non mancano poi citazioni organiche, quali l'inserimento della struttura nel verde, i setti murari a faccia vista ed i frangisole, tipici del linguaggio architettonico dell'epoca.

La ricostruzione ha previsto l'aggiunta al corpo originario in muratura portante di un salone-soggiorno, a doppia altezza ed esposto a sud, verso il golfo di Napoli. Al primo livello l'edificio presenta una parete vetrata continua, protetta dalla lunga balconata del secondo livello; il corpo del salone emerge dalla terrazza e presenta porte vetrate a tutta altezza protette da un frangisole in legno con pilastri in ferro.

L'edificio principale è collegato ad un secondo corpo di fabbrica, destinato al ristorante ed al servizio di cucina, attraverso una galleria vetrata che definisce due patii, entro cui sono ospitati i lecci secolari della Villa.

Sul fondo del patio esterno che dà verso il mare, si trova una scala in acciaio che ricollega

ROBERTO VIGLIOTTI



Fig. 9: L. Cosenza, progetto per un caffè nella Villa Comunale.

Fig. 10: Circolo della Stampa, archivio Cosenza..

il terrazzo al giardino inferiore, modellata intorno ad uno dei lecci. Il lungo setto murario, posto a nord, rivestito in pietra ruvida, segnala l'ingresso sul lato orientale e interrompe il gioco dei volumi bianchi [Cosenza - Moccia 1987].

Benedetto Gravagnuolo scrive a proposito della Casina del Boschetto: "Ubicata nella storica Villa Comunale di Napoli (...) la nuova architettura trovò nella deliberata orizzontalità e nell'estrema semplicità il giusto equilibrio compositivo con le presenze monumentali in quel giardino aperto sul mare, denso di memorie del Real Passeggio di Chiaia" [Gravagnuolo 2005].

Conclusioni

Passeggiando oggi all'interno della Villa Comunale ci si ritrova in un luogo di gran lunga diverso da quello che le cartoline e le fotografie d'epoca raccontano. A differenza del passato questa è oggi frequentata da famiglie con bambini e da pochi altri visitatori, mentre la maggior parte degli utenti la "utilizza" come passaggio per raggiungere il lungomare. La Villa resta quindi in gran parte lasciata all'incuria e spesso vandalizzata. Non ha quindi assunto la stessa valenza di molti parchi in altre parti d'Europa.

Un ultimo importante intervento, dei primi anni Duemila, fu il restyling da parte dall'atelier Mendini, con il quale si realizzarono gli attuali chalet, l'impianto di illuminazione e la nuova recinzione. Il restyling da un lato ha tentato di arginare il fenomeno del degrado in Villa, ma dall'altro ha limitato notevolmente il suo utilizzo da parte dei napoletani e soprattutto dei turisti.

Stiamo assistendo oggi all'ennesimo tentativo di restituire alla Villa Comunale le sue caratteristiche di luogo di svago e di passeggio usufruibile a pieno dalla popolazione. In tutto il giardino è in corso la riqualificazione dei viali e delle aiuole. Nell'area interessata da questa trattazione sono quasi terminati i lavori per la realizzazione della fermata metro della linea 6 di San Pasquale, che porterà sicuramente nuovi flussi di turismo nell'area. Sono in corso i lavori di restauro della Cassa Armonica dopo il degrado ed le manomissioni degli ultimi anni. La Stazione Zoologica "Anton Dohrn" è in fase di ristrutturazione e si stanno elaborando nuovi progetti per l'utilizzo della Casina del Boschetto.

“Non piangete sulla Napoli che scompare. Napoli è, Napoli vive e si trasforma con tutte le sue forze, con tutte le sue originalità” [Boccioni 1916]. Le immagini del passato ci testimoniano il cambiamento della Villa Comunale e ci dimostrano come questa sia ancora un luogo in divenire. Un luogo che ha bisogno di essere valorizzato e mantenuto in attività per continuare ad essere il giardino più bello e ricco di storia di Napoli.

Bibliografia

- ALISIO, G.C. (1993). *Il passeggio di Chiaia: immagini per la storia della Villa Comunale*. Napoli: Electa.
- ALISIO, G.C. (1997). *La Villa Reale, la Riviera, Posillipo*. Napoli: Pierro.
- BOCCIONI, U. (1916). *Manifesto futurista ai pittori Meridionali*.
- BRUNO, G.- DE FUSCO, R. (1962). *Errico Alvino architetto ed urbanista napoletano dell'800*. Napoli: L'arte tipografica.
- CELANO, C.- CHIARINI, G.B. (1856). *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*. Napoli.
- COSENZA, G. – MOCCIA, F.D. (1987). *Luigi Cosenza – L'opera completa*. Napoli: Electa Napoli
- COSENZA, L. (1940). *Studio per un caffè in un boschetto di lecci sulla riva del golfo di Napoli*. Domus, n°152.
- DE FUSCO, R. (2003). *Rileggere Napoli Nobilissima. Le strade, le piazze, i quartieri*. Napoli: Liguori editore,
- DE LAMARTINE, A. (1852), *Graziella*. Parigi.
- GRAVAGNUOLO, B. (2005) *L'architettura della ricostruzione tra continuità e sperimentazione*, in Architettura dal 1945 a oggi a Napoli e provincia.
- IANDOLO, S. (2011). *La Villa Comunale di Napoli e le sue trasformazioni tra Ottocento e Novecento*.
- MANGONE, F. (2014). *L'architettura della memoria in Italia, 1750-1939*, in La traccia e la memoria. Tradizione e continuità, a cura di MAGLIO, A. Napoli: Istituto italiano per gli studi filosofici.
- MOCCIA, F.D. (1994). *Luigi Cosenza – scritti e progetti di architettura*. Napoli: CLEAN Edizioni.
- SCALERA, E. (1968). *I Caffè Napoletani*. Napoli: Berisio.
- STARITA COLAVERO, F. (1993). *Arte e potere: Stefano Gasse, un architetto al servizio di un regno*. Napoli: Giannini Editore.
- STRAZZULLO, F. (1993). *La Villa Comunale due secoli dopo*. Sorrento: Franco Di Mauro Editore.
- VISONE, M. (2003). *La Villa Reale di Napoli, dalla Fiera di Carlo Vanvitelli al rilievo del 1835*. in «Antologia di Belle Arti», *Il Settecento*, III, nn, 63-66. Napoli.

Sitografia

<http://www.fedoa.unina.it/8770>.

<http://na.architetturamoderna.it/testi.html>.

<http://www.szn.it/index.php/it/chi-siamo/la-nostra-storia> (consultato in Maggio 2016).

Il contributo dell'archivio De Rienzo per l'analisi dell'evoluzione del paesaggio beneventano

The contribution of the De Rienzo archive to analysis of the evolution of the Benevento landscape

CARLO DE CRISTOFARO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The archive of Gennaro De Rienzo (1897-1978), chief engineer of the city of Benevento represents an iconographic heritage of fundamental importance in the understanding of the evolution of the city between the two wars. During this period Benevento was affected by urban and architectural interventions that redefined the urban perimeter beyond the wall of the historic centre. The analysis of his photographic collection, not previously studied by historians, permits the reconstruction of one of the most important pages of Benevento's urban history, occurring in the early decades of the 20th century. From an artistic-photographic point of view, the works were produced without the use of special techniques, yet the images constitute an unprecedented document of the mutations of the landscape in those years, resulting from the birth of contemporary architecture. Concerning this issue, the archives is particularly useful for its contents concerning the works of the architect Frediano Frediani.

Parole chiave

Infrastrutture, sinergia, fotografia documentaria, paesaggio antropico
Infrastructure, synergy, documentary photography, anthropic landscape

Introduzione

L'archivio Gennaro De Rienzo (1897-1978), ingegnere capo del Comune di Benevento, costituisce un elemento fondamentale per comprendere l'evoluzione della città a cavallo tra i due conflitti mondiali. In questo lasso di tempo il capoluogo è interessato da interventi urbanistico-architettonici, inerenti per lo più opere infrastrutturali e di espansione, che lo ridefiniscono oltre il tracciato murario del nucleo storico. Attraverso l'analisi del suo fondo fotografico, ancora poco approfondita dalla storiografia, il cui è autore è Luigi Intorcia, noto fotografo beneventano formatosi all'Accademia di Belle Arti di Napoli, è possibile ricostruire una delle pagine più significative della relativa storia urbana dei primi decenni del Novecento. Si tratta, in genere, d'immagini documentarie riportanti per lo più le fasi realizzative dei manufatti in questione, le quali seppur non ricorrendo, apparentemente, a tecniche particolarmente ardite dal punto di vista artistico, rappresentano un'inedita testimonianza delle mutazioni del paesaggio di quegli anni, conseguente l'avvento dell'architettura contemporanea. In quest'ultima istanza è particolarmente significativo il contributo apportato dalle opere dell'architetto Frediano Frediani (1897-1978), presenti nella documentazione archivistica, le quali si vanno ad innestare su di un paesaggio *in fieri* connotandolo architettonicamente.

CARLO DE CRISTOFARO

1. Il contesto sociale e progettuale beneventano tra i due conflitti mondiali

Durante gli anni del regime il capoluogo sannita è stato soggetto di rilevanti cambiamenti di carattere architettonico-urbanistico, che ne hanno mutato significativamente il volto. Politicamente la città, agli inizi degli anni Venti, era guidata dal movimento fascista capeggiato da Clino Ricci (1898-1924). Questi riuscì, in breve tempo, a prendere il sopravvento sugli asfittici partiti preesistenti dei popolari e dei democratico-liberali, distinguendosi per la grande vitalità e attivismo mostrati anche nel campo architettonico. Principio ispiratore era il voler soddisfare realmente le necessità della cittadinanza e non la pura esaltazione retorica. Ciò fu possibile grazie alla sinergia tra le maggiori autorità locali e provinciali del tempo, prima fra tutte il podestà Matteo Renato Donisi (1883-1959). Quando quest'ultimo prese il potere, il capoluogo contava circa trentamila abitanti e, pur potendo vantare un cospicuo patrimonio storico-artistico, era privo d'infrastrutture moderne mostrando un tessuto urbano per lo più contraddistinto da edilizia fatiscente. Donisi restò al comando tra il 1924-28; in tale intervallo, con piglio decisionista e in tempi assai brevi, fu potenziata la rete dell'acquedotto, costruiti i lavatoi pubblici, ampliato il cimitero, restaurate le facciate dei palazzi di Corso Garibaldi, progettato il campo Polisportivo, realizzate case popolari e rifatto il viale Principe di Napoli. A questi interventi „minori“, richiesti dalla collettività, ne vanno affiancati altri, di più ampio respiro, finalizzati a mutare l'aspetto di Benevento, ossia piazza della Vittoria, il viale del Littorio e la *Città Giardino Benito Mussolini* [Jelardi 2000, 45-46, 49-50]. Nel primo caso il podestà, con la consulenza dell'ingegnere capo dell'ufficio tecnico, Gennaro De Rienzo, concepì un imponente „disegno“ comprendente sventramenti e ricostruzioni nella zona tra piazza Roma, Corso Garibaldi e l'Arco di Traiano, per creare una nuova piazza dedicata alla Vittoria. Qui sarebbe stato collocato il monumento ai caduti, rappresentante appunto la *Vittoria Italica*, opera dello scultore Publio Morbiducci, su modello sviluppato dall'architetto romano Italo Mancini, autore anche di uno dei progetti della piazza. L'operazione prevedeva l'abbattimento del palazzo Bosco-Lucarelli e di parte di quello Perrotti, sede del Banco di Napoli. Nel monumentale largo sarebbe dovuto sorgere un palazzo con portici destinato a uffici, concepito dallo stesso Mancini. Il cambio della guardia ai vertici della città, sul finire degli anni '20, fu la principale causa dell'accantonamento definitivo del progetto e del ripiegamento verso una sistemazione, in più modeste forme, ad opera dell'ingegnere Virginio Vivarelli. Donisi e De Rienzo agirono poi anche nella zona della stazione con una serie d'importanti interventi, solo in parte realizzati. Infatti, prevedendo una veloce espansione edilizia in quell'area, il primo programmò la costruzione di un nuovo viale, detto del Littorio, largo 21 metri e parallelo al Principe di Napoli. Esso avrebbe collegato la città antica con quella produttiva attraverso un ponte, ad unica campata, sul fiume Calore (Ponte del Littorio) in cemento armato sempre su progetto di De Rienzo. Anche quest'ultima ipotesi restò, però, soltanto sulla carta. Nel 1928 Donisi cadde in disgrazia e fu esiliato ad Orvieto con l'accusa di aver sperperato denaro pubblico in progetti irrealizzabili ed inutili per la collettività. Furono destituiti anche il segretario provinciale, Arturo Jelardi e l'onorevole Gaetano Alberti. Scomparsi dalla scena politica locale tali personaggi, ancora d'impostazione liberale, scemarono tutti gli entusiasmi di rinnovamento a favore dei dettami della monumentalizzazione e dell'esaltazione della romanità propugnati dal nuovo podestà, Domenico Milani, sostituito poi da Mario Coppola. A render ancora più stagnante il contesto socio-economico e progettuale contribuì la crisi del 1929, che interessò il settore edilizio determinando un ridimensionamento delle opere già in fase di realizzazione. Il colpo di grazia fu inflitto dal terremoto del 23 luglio 1930, a seguito del

quale la nuova priorità diventarono i senza-tetto e gli edifici pericolanti. Il sisma aveva causato ingenti danni anche nell'antichissima zona del Triggio, in cui si trovava il teatro romano risalente al III secolo d.C. [Jelardi 2000, 61-63]. Una volta rientrato l'allarme, nei primi anni Trenta si riaffacciò la necessità del Piano Regolatore. Il podestà Coppola, nel marzo del 1931, ne affidò prima la redazione all'ingegner Fabrizio, ma a causa dell'opposizione del prefetto Cimoroni, nel giugno dello stesso anno l'incarico passò all'ingegnere De Rienzo, incontrando anche in questo caso il disappunto della Prefettura. Dimessosi Coppola, per i continui conflitti tra poteri, Benevento fu di nuovo retta da un Commissario Prefettizio, Pasquale Cimmino, in carica dal febbraio del 1931 a inizio 1932. Infine per la scelta del progettista, scartata l'ipotesi di un concorso nazionale, fu il subentrante podestà, Gabriele Collarile, nel marzo 1932, ad affidarne la realizzazione a Luigi Piccinato (1899-1983), docente presso la Scuola di Architettura di Napoli. Nel novembre dello stesso anno la proposta veniva presentata al Capo del Governo, che ne espresse il suo compiacimento e nel luglio del 1933 completata di tutti i dettagli e degli elenchi degli espropri. Il Piano si configurava come progetto urbano, in cui architettura ed urbanistica erano un tutt'uno, sviscerandosi nella sapiente mediazione tra città antica e città nuova. Per quanto concerneva quest'ultime, nel rione Ferrovia, sulla collina a nord-ovest veniva previsto un sanatorio esposto a mezzogiorno, la colonia elioterapica (figg. 5-8) di Frediano Frediani (1937), ma anche un sostanziale ridisegno del tracciato viario mediante due nuovi assi, simmetrici al viale Principe di Napoli, per il collegamento con Porta Rufina da un lato e la città alta dall'altro ed inoltre una localizzazione più funzionale dell'insediamento industriale potenziando le infrastrutture collettive. Nello sviluppo della città, inquadrato per parti, s'individuavano così sette zone edilizie: un'intensiva con edifici a fronte unito lungo il margine stradale, una semi-intensiva con costruzioni alte, isolate ed arretrate, un'altra estensiva con case basse, a schiera o villini lontane dall'asse viario, due zone di parco pubblico e privato ed infine quelle industriali e di protezione del paesaggio. L'attenzione alla singolarità e alle differenze era alla base della ricerca di un armonico equilibrio, di cui il fulcro era la neo-costituita piazza della Rivoluzione, nei pressi del tratto terminale del viale Mellusi [Molli 1934, 27-29]. In quegli stessi anni veniva completato il prolungamento di viale Castello, poi ribattezzato degli Atlantici, in memoria dei Trasvolatori Atlantici (fig. 1). Alla vigilia del secondo conflitto mondiale, il PRG, sebbene approvato, era volutamente disatteso per effetto, tra l'altro, del continuo avvicinarsi ai vertici dei dirigenti locali. Quest'ultimo aspetto e contemporaneamente l'assenza di un personaggio forte, calato dall'alto, sono la causa principale della mancanza di opere dal carattere prettamente celebrativo in favore di una Benevento degli impiegati, degli addetti ai servizi e delle attività per il tempo libero.

2. L'archivio privato Gennaro De Rienzo

L'archivio privato Gennaro De Rienzo rappresenta un elemento imprescindibile per comprendere le succitate operazioni le quali hanno ridefinito le dimensioni della città oltre il tracciato murario del suo centro antico. L'ingegnere capo De Rienzo in oltre cinquant'anni di carriera ha saputo interpretare il processo edilizio, come il frutto di un lavoro di squadra, derivante da un intreccio di competenze e professionalità.

La documentazione archivistica in questione è particolarmente ricca. Essa, infatti, custodisce circa 400 documenti tra disegni, progetti e fotografie contenuti in 65 album dalla cui disamina è possibile delineare una significativa pagina della storia urbana

CARLO DE CRISTOFARO



Fig. 1: L. Intorcia, Viale Castello e i giardini di viale degli Atlantici opera dell'architetto F. Frediani (1934), Benevento (Archivio Gennaro De Rienzo, album 40).

contemporanea beneventana ancora poco approfondita dalla ricerca storiografica. Una sua prima inventariazione analitica è stata, infatti, eseguita solo recentemente, in occasione della mostra organizzata dal Comune di Benevento nel 2011 ed intitolata *Gennaro De Rienzo e il suo tempo, l'ingegnere delle grandi opere degli anni '30 e della ricostruzione post bellica*, dagli architetti Giovanni Coppola e Pasquale Palmieri e dall'ingegnere Salvatore Zotti. I curatori, in quell'occasione espositiva, hanno riportato all'attenzione del grande pubblico la figura di De Rienzo, quasi ormai nell'oblio, e del suo archivio mettendo in evidenza i profondi cambiamenti del paesaggio beneventano fino a quel tempo ampiamente brullo, soprattutto nelle zone di espansione. Apprendiamo così di come l'Ingegnere, durante gli anni del regime, abbia avuto modo di collaborare con progettisti del calibro di Angiolo Mazzoni (1894-1979), Luigi Piccinato e Frediano Frediani, tessendo con essi un dialogo professionale tra architettura e ingegneria, coniugando sia gli apporti teorici che progettuali, ma anche quelli inerenti la committenza. [Furno, Iannone, <http://www.bmagazine.it/cultura/>].

In tale ottica risulta particolarmente significativa la consulenza professionale stipulata negli anni Trenta con l'architetto Frediani e declinata in una serie di essenziali episodi dell'architettura contemporanea del capoluogo sannita come la colonia elioterapica (figg. 5-8), la scuola Giuseppe Mazzini (figg. 2, 4), il bar della villa comunale, il restauro del teatro comunale ed i lavatoi pubblici. I suddetti contributi sono sicuramente tra i più

preziosi tra quelli presenti in archivio. Si tratta, per lo più, di fotografie documentarie eseguite dalla ditta del cavaliere Luigi Intorcia di Benevento, come riportato dalla punzonatura in basso a destra su ognuna di esse. Lo studio fotografico Intorcia nasceva a Benevento alla fine dell'800, con sede in pieno centro storico tra piazza Santa Sofia e piazza Piano di Corte. Questo vedrà il succedersi di tre generazioni fino al 2005, anno della sua definitiva chiusura.

Luigi Intorcia si era formato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, allora centro pionieristico della fotografia italiana. I suoi inizi di carriera riguarderanno dapprima scatti, con a soggetto volti e le vicende della vita quotidiana di Benevento, ma anche dell'ambiente circostante, cercando di coglierne la spiritualità e le essenze. Tali ritratti si caratterizzavano per la delicatezza delle pose dei modelli, per l'originalità degli sfondi o anche per l'arredamento della sala quasi come se questa fosse una scena teatrale. L'autore utilizzava come strumentazione una „campagnola” con obiettivi da studio del tipo Maier 380, che montava un diaframma a slitta non incorporato. La potenza delle lampade oscillava dai 300 ai 500 watt, a seconda che la luce dovesse essere forte o per bilanciare l'intera inquadratura. La produzione fotografica di Intorcia non riguardò soltanto i ritratti artistici, ma interessò anche la Benevento architettonica, prima che questa fosse distrutta dalle bombe degli alleati o dalle acque esondate dal fiume Calore.

Entrarono così, nel margine del suo obiettivo, i monumenti che hanno fatto di Benevento una città d'arte, incominciando da quelli egizi, grazie alle opere ritrovate e poi custodite nel museo del Sannio, ma anche quelli romani, a seguito della conquista dell'imperatore Traiano, per poi terminare con quelli contemporanei d'inizio Novecento, restando in quest'ultimo caso anche una significativa testimonianza di tale periodo. [Caporaso, <http://www.bmagazine.it/società>].

3. Le opere maggiori di Frediano Frediani a Benevento

Analizzando le fotografie d'archivio, ritraenti i maggiori contributi di Frediani a Benevento, ne emerge come piazza della Rivoluzione fosse un grande vuoto urbano destinato alle adunate di regime in virtù delle sue dimensioni dilatate. Questa si configurava come una cerniera tra la città antica e quella nascente, in cui collocare ai lati le strutture organizzative ed educative del fascismo per temprare nel fisico e nello spirito l'italiano nuovo [Cresti 1986, 74]. Per accentuare, volutamente, lo spazio centrale e renderlo metafisico, vi si disposero quindi edifici dall'altezza contenuta obbedienti a un'istanza pedagogica come la scuola Mazzini (1934-37) (figg. 2, 4) e la Casa dell'Assistenza Fascista (1935-37) ed il liceo Giannone (1938) di Piccinato (fig. 3).

Scorgiamo, soprattutto nei primi due manufatti come il nitore delle linee sia in aperto contrasto col territorio prevalentemente roccioso ed incolto connotandolo architettonicamente attraverso un sottile gioco di giustapposizioni di volumi e di avanzamenti ed arretramenti delle superfici. La scuola Mazzini nello specifico presenta uno sviluppo a L con l'accesso al piano rialzato, nel giunto angolare, il quale è evidenziato dal protendersi in avanti dei due bracci. Il taglio così generato mette in luce lo spigolo arretrato, rivestito di travertino ed enfatizzato, nella parte superiore, da una serie di bucatore verticali. A ridefinire il vuoto è il basamento, il quale, configura il maggior

CARLO DE CRISTOFARO



Figg. 2-3: L. Intorcia, Edificio scolastico G. Mazzini opera dell'architetto F. Frediani (1934-37), Benevento, piazza della Rivoluzione (Archivio Gennaro De Rienzo, album 44); L. Intorcia, Liceo P. Giannone opera dell'architetto L. Piccinato (1938), Benevento, piazza della Rivoluzione (Archivio Gennaro De Rienzo, album 44).

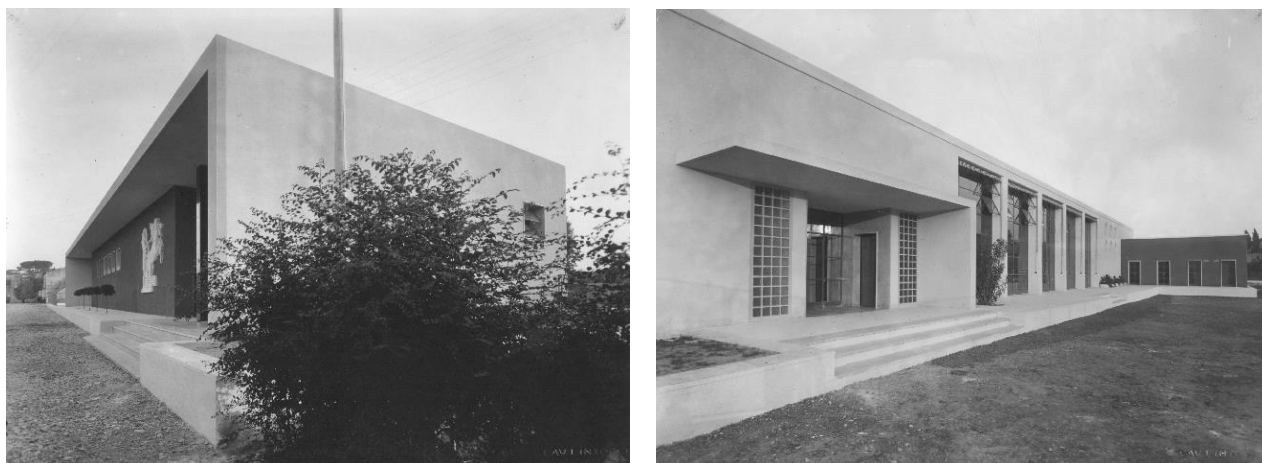


Fig. 4: L. Intorcia, Edificio scolastico G. Mazzini opera dell'architetto F. Frediani (1934-37), Benevento, piazza della Rivoluzione (Archivio Gennaro De Rienzo, album 44).

ingombro in pianta e l'esile pensilina, il cui aggetto va a proteggere la gradonata sottostante.

Sull'elemento centrale, più alto di un livello, s'innestano i due avancorpi scanditi da paramenti in mattoni e lunghi e ritmati tagli per le finestre. Il fronte del blocco più lungo, prospiciente la piazza, s'incurva, al primo livello, definendo un semicerchio mentre, superiormente, un esile scheletro strutturale designa la terrazza. L'altro braccio, più corto, termina invece con un taglio netto ed in esso è disposta, su due livelli, la palestra. Il rientrare di questo secondo corpo di fabbrica genera un nuovo scarto volumetrico, annunciato da un piccolo porticato e circoscritto da un recinto con alte bucaure. Al suo interno, adiacente alla parete della scuola, la scala di accesso alla palestra ospitante, a lato, la statua del discobolo, «omaggio ed emblema della "razza di atleti" celebrata dal fascismo» [De Santis 1990, 112]. L'edificio della GIL di Benevento, abbattuto negli anni sessanta, occupava, invece, tutto il lato destro della piazza, mostrandole il fronte più alto, per poi degradare lentamente in altezza, distendendosi all'interno con la parte di servizio per le attrezzature sportive. Anche in questo manufatto Frediani adottò la soluzione d'angolo per l'ingresso e l'innesto degli avancorpi più bassi sui due lati, ma in diverse proporzioni facendo prevalere i pieni, generando così una fascia basamentale tendente alla monumentalità. Sulla piazza e sull'asse ad essa tangente si stagliava il fronte in travertino solcato da netti tagli verticali, nella zona d'accesso, dove trovavamo un

CARLO DE CRISTOFARO



Figg. 5-6: L. Intorcia, Fronte anteriore e posteriore della colonia elioterapica opera dell'architetto F. Frediani (1937), Benevento (Archivio Gennaro De Rienzo, album 43).

bassorilievo rappresentante la solenne consegna dei più giovani alla causa dell'Opera Balilla, mentre un leggero porticato e due gradonate interrompevano il basamento continuo. Procedendo verso l'interno, l'edificio arretrava, in modo da accogliere una striscia alberata di alti pini, la quale fungeva da filtro al blocco posteriore, collegato alla restante struttura con un esile loggiato e sottolineato in facciata da un'ulteriore diminuzione d'altezza e da bucatore ad oblò [De Santis 1996, 39-41]. Un altro segno forte, sul paesaggio antropico beneventano, è dettato da Frediani, con la colonia elioterapica (figg. 5-8) presso il nascente rione Ferrovia. Anche in questo caso si trattava di una nuova tipologia edilizia, incentivata dal regime, per perseguire il miglioramento della razza attraverso, però, la vita all'aperto e la graduale esposizione solare dei giovani dalla gracile salute. Il contributo dell'architetto toscano rappresentava un pregevole e raffinato intervento in un'area di espansione e a vocazione mista (residenziale e industriale). Essa, tutt'ora esistente, sorge in fondo all'asse ortogonale a viale Principe di Napoli chiudendo il cono prospettico con «un volume ad un solo piano, inquadrato sul fronte principale da una "cornice" sporgente, costituita dal solaio di copertura e dai due muri terminali» [De Fusco 1994, 144]. Dal punto di vista spaziale, il sanatorio si distingueva per la sua prevalente orizzontalità, risolta, in fase di progetto, con un'antenna, interposta a una sinuosa scala a chiocciola, la quale non sarà poi realizzata. Il complesso ha una pianta di matrice rettangolare, cui si affiancano sul retro due volumi minori, destinati agli spogliatoi e ai servizi, prospicienti l'ampio spazio adibito all'esposizione solare e ai giochi sportivi. Confrontando i due prospetti possiamo individuare una relazione privilegiata con quello posteriore. Infatti, se l'anteriore doveva mediare con le istanze celebrative del regime, il retro veniva declinato secondo un linguaggio più marcatamente razionalista incentrato sul rapporto luce-ombra. Uno scambio dialettico quindi tra gli opposti scandito, da un lato, dalle ampie vetrate del refettorio e dai pannelli in vetrocemento e dall'altro dai raffinati aggetti, declinati a mo' di prolungamento della struttura stessa prospicienti l'area della spiaggia. La struttura è stata attiva, con finalità assistenziali, fino ai primi anni del secondo dopoguerra. A seguito poi dell'alluvione del fiume Calore del 1949, che arrecò danni e vittime a Benevento, ne fu sbarrata la discesa a quest'ultimo elevando un argine in muratura per evitare l'inondazione del popoloso rione Ferrovia e della vicina stazione.



Figg. 7-8: L. Intorcia, Fronte laterale ed area sportiva della colonia elioterapica opera dell'architetto F. Frediani (1937), Benevento (Archivio Gennaro De Rienzo, album 43).

Conclusioni

Al termine di questo breve contributo mi auspico che esso possa fare da battistrada per ulteriori approfondimenti ed, eventualmente, interventi sulle opere e sulle fonti archivistiche menzionate. Ci troviamo, infatti, soprattutto nel caso di Frediani, di fronte a importanti manufatti di matrice razionalista, i quali attualmente versano in stato di degrado o di profondo abbandono, perdendosi nell'anonimato del paesaggio contemporaneo. L'archivio De Rienzo invece meriterebbe, a mio avviso, provvedimento di tutela per suggellarne l'importanza strategica ed estenderne di conseguenza la conoscenza.

Bibliografia

- BELFIORE, P., GRAVAGNUOLO, B. (1994). *Napoli. Architettura e Urbanistica del Novecento*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- CRESTI, C. (1986). *Architettura e Fascismo*. Firenze: Valecchi Editore.
- DE FUSCO, R. (1994). *La Campania: Architettura e urbanistica del Novecento*. In *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento, il Novecento*. A cura di PUGLIESE CARRATELLI, G. Napoli: Electa.
- DE SANTIS, L. (1990). *Il disegno urbano nella Benevento fascista*. In «ArQ», n. 3.
- DE SANTIS, L. (1996). *Benevento tra le due guerre: una vicenda urbana*. Helevius.
- DE SESSA, C. (1985). *Luigi Piccinato architetto*. Bari: Edizioni Dedalo.
- DEL DEBBIO, E. (1928) *Opera Nazionale Balilla. Progetti di costruzioni: case balilla, palestre, campi sportivi, piscine, ecc.* Roma: Palazzo Viminale.
- GRAMIGNAZZI SERRONE, V. (1990). *Benevento: Fascino di un'antica città*. Napoli: Electa.
- JELARDI, A. (2000). *Benevento antica e moderna*. Benevento, Realtà Sannita.
- LABÒ, M. (1941). *Le colonie elioterapiche*. In «Casabella», 168.
- MOLLI, S. (1934). *Il Piano Regolatore di Benevento del Dott. Prof. Arch. Luigi Piccinato*. In «Urbanistica», III, 1.
- NICOLOSO, P. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.
- ROMANO, F. (1981). *Benevento tra mito e realtà*. Benevento: Filo Rosso Editore.
- Le case e il foro: L'architettura dell'ONB* (2005). A cura di SANTUCCIO, S. Firenze: Alinea.
- Guida di Benevento* (1979). A cura di ZEVI, L. Bari: Edizioni Dedalo.

CARLO DE CRISTOFARO

Sitografia

<http://www.bmagazine.it/società/item/l'ultimo-capostipite-della-grande-famiglia-di-fotografi-sanniti> (consultato 22/4/2016).

<http://www.bmagazine.it/cultura/item/gennaro-de-rienzo-l'ingegnere-di-benevento> (consultato 22/4/2016).

<http://www.comune.benevento.it/comunicato> del 27/10/2011 (consultato 30/4/2016).

Note

¹ Benevento, Archivio Gennaro De Rienzo, *Fondo fotografico*, Album 12-45.

² Benevento, Archivio Gennaro De Rienzo, *Fondo fotografico*, Album 41, 43-45.

Il paesaggio nella cinematografia documentaria, amatoriale e d'autore ***The landscape in the documentary, amateur and art cinematography***

Tra primo e secondo dopoguerra, con la diffusione della cinematografia nella sfera pubblica e in quella privata, si può disporre di un nuovo strumento per raccontare il paesaggio per immagini, mai prima d'ora proposte in movimento. Il corto e il lungometraggio divengono mezzi della propaganda di regime o supporti per documentari d'istruzione, ma anche strumenti dell'opera d'autore o luoghi delle testimonianze familiari, in cui il paesaggio urbano e rurale fa da protagonista o da semplice sfondo, offrendo oggi, in ogni caso, preziose opportunità di studio delle trasformazioni della città e del suo territorio.

Between the first and the second post-war period, by the means of the diffusion of the cinematography both in private and in public life, for the first time it was possible to describe the landscape by moving images. The short and the full-length films become not only media at the service of the regime propaganda or supports for instruction documentaries, but they are also instruments of artistic works or familiar memories, in which urban and rural landscapes are main characters or simple backgrounds. Therefore, today cinematography can offer a lot of valuable opportunities in order to study city and landscape transformations.

Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia

The landscape in amateur and author documentary

ALESSANDRO CASTAGNARO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Between the first and second post-war period, with the spread of cinematography in the public and the private sphere we can have a new instrument for telling a landscape through pictures, never before proposed in motion. The short and the long film become the means of the regime's propaganda or the vehicle for educational documentaries, a proof of the author work or the place of family testimonies, in which the urban and rural landscape is the protagonist like a simple setting, providing today, in any case, a valuable opportunities for the study of the transformations of the city and its area.

Parole chiave

Cinematografia, Paesaggio, Città, L.U.C.E., Lumière

Cinematography, Landscape, City, L.U.C.E., Lumière

Introduzione

Tra primo e secondo dopoguerra, con la diffusione della cinematografia nella sfera pubblica e in quella privata, si può disporre di un nuovo strumento per raccontare il paesaggio per immagini, mai prima d'ora proposte in movimento. Il corto e il lungometraggio divengono mezzi della propaganda di regime o supporti per documentari d'istruzione, ma anche strumenti dell'opera d'autore o luoghi delle testimonianze familiari, in cui il paesaggio urbano e rurale fa da protagonista o da semplice sfondo, offrendo oggi, in ogni caso, preziose opportunità di studio delle trasformazioni della città e del suo territorio.

1. Le sperimentazioni

Quando nel dicembre del 1895 a Parigi i fratelli Lumière danno luogo alla prima proiezione cinematografica nessuno pensava che ci saremmo trovati innanzi ad uno strumento di analisi e di ricerca funzionale a discipline sia scientifiche che umanistiche. Ebbene dopo pochi mesi, il 12 marzo 1896 a Roma, Vittorio Calcina, fotografo professionista rappresentante per l'Italia la *Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et Ses Fils*, realizza un documentario su Papa Leone XIII, prima ripresa cinematografica italiana. A seguire lo stesso autore, il 7 novembre 1896 a Torino,

ALESSANDRO CASTAGNARO

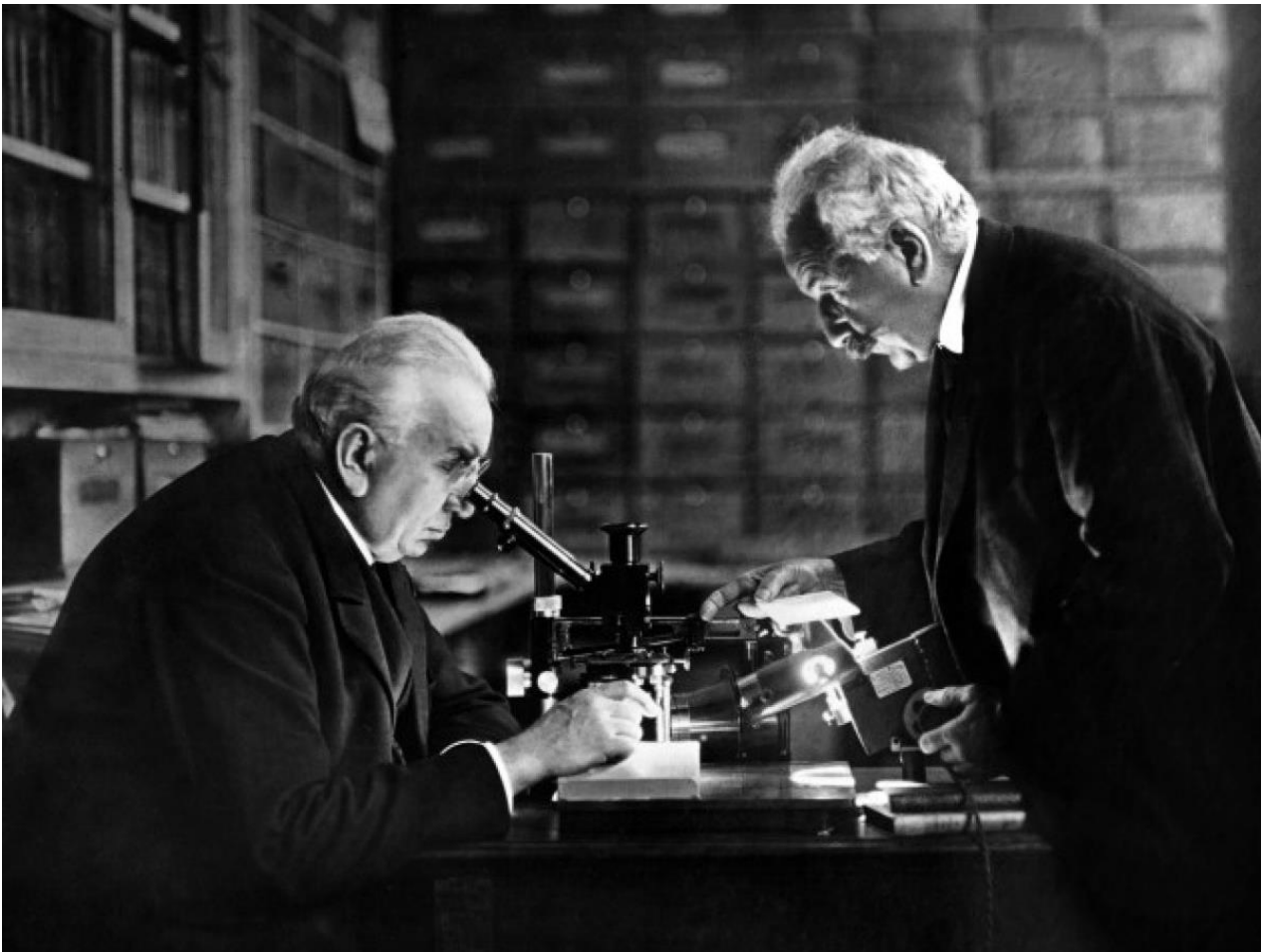


Fig. 1: Auguste e Louis Lumière al lavoro (1925).

organizza una serata cinematografica in una sala appositamente attrezzata dell'ex Ospizio di Carità in via Po 33, alla presenza del sindaco della città e di un pubblico scelto, nel corso della quale furono proiettati venti film realizzati dagli operatori di Lumière, che riscossero un notevole successo; proiezioni anticipate da una introduzione in francese del professore Louvet-Gay. Obiettivo primario, quasi del tutto raggiunto, non era quello di generare uno "spettacolo" nel vero senso della parola, ma di costituire una serata didattico-scientifica. Infatti, «l'interesse del pubblico fu rivolto soprattutto alla novità del procedimento tecnico che consentiva la riproduzione della realtà in movimento. Si trattava, in altre parole, di una dotta e piacevole conferenza, in cui l'ultima scoperta nel campo della fotografia – la "fotografia animata" – era illustrata da una serie di esempi particolarmente vivaci e istruttivi: per l'appunto, come altrove, l'arrivo del treno in stazione, i bambini che giocano, la corsa dei ciclisti ecc.» [<http://www.vesuviolive.it>].

Nel 1898 l'unica città italiana ad essere stata scelta come soggetto per i film dei fratelli Lumière, nell'intento di catturare il nostro paesaggio nazionale ed il carattere della mediterraneità, è Napoli, che manteneva ancora il fascino di capitale del regno, ricca di

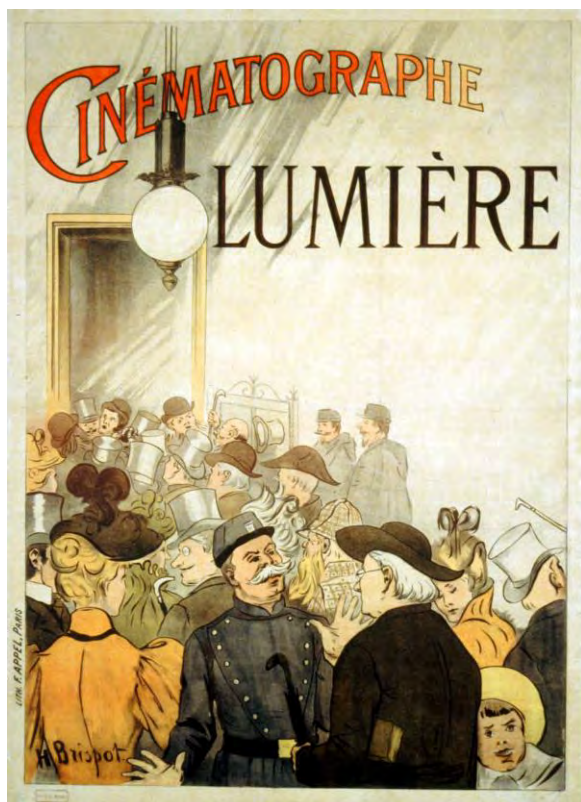


Fig. 2: Manifesto del cinema Lumière, 1895

cultura, e che richiamava ancora molti dei più grandi artisti, come era stato nei tempi passati, grazie anche alle attrattive paesaggistiche.

Questo nuovo ed efficace strumento tecnico resta strettamente legato alla nascita ed evoluzione della fotografia che, dai tempi di Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), quando le foto altro non erano che lastre di argento allo jodio impresse nella camera oscura, fino all'attuale digitale, sempre più diventa uno strumento utile e necessario alla storiografia architettonica e del paesaggio. Tanto che vanno ricordate le campagne fotografiche, le cosiddette "Missioni eliografiche", promosse a partire dal 1851 dalla *Commission de Monuments historiques* che coinvolse vari fotografi per documentare il patrimonio architettonico francese, in particolar modo quello che necessitava interventi di restauro [de Mondenard 2002].

Dallo strumento come lettura ed individuazione di un ambiente di architettura e di natura, al sistema narrante della stessa, come strumento di corredo di testi o di narrazione, il passo fu breve in onore ai tempi veloci che caratterizzavano quel contesto storico e culturale.

2. La cinematografia e la spazialità architettonica

Il valore spaziale dell'architettura e del paesaggio – maggiore valenza di entrambi e penalizzata dalla riproduzione bidimensionale – viene, in questa nuova fase rappresentativa, messo particolarmente in risalto grazie ai fermenti di un contesto storico soggetto a rapide e radicali trasformazioni, frutto anche di elaborazioni culturali, e degli apporti critici di grandi teorici proprio su tale tema, come quello di August Schmarsow (1853-1936) che in quegli anni, mutuando l'esperienza di Heinrich Wölfflin (1864-1945), si sofferma sulla sua valenza psico-corporea. Attraverso questi concetti, elaborati anche da Alois Riegl (1858-1905), il cinema vide la luce insieme alla riformulazione della spazialità nella teoria dell'arte. Dai templi greci alle cattedrali medievali, fino alle architetture rinascimentali ed oltre, lo spazio in architettura è caratterizzato da rapporti metrici legati alla configurazione morfologica dell'uomo, al suo movimento e alla sua condizione psicologica. La profonda connessione fra cinematografia e architettura viene ritrovata in molti autorevoli figure contemporanee come Wim Wenders, regista fra gli altri de *Il cielo sopra Berlino* del 1987 che «non aveva interesse che per lo spazio: paesaggio e città [...] "ritratti di paesaggio"» [Wenders, 1997]. Di fatto i fotogrammi ci «trasportano amorosamente dentro e fuori dal panorama urbano e stradale» [Bruno 2006, 33].

ALESSANDRO CASTAGNARO



Fig. 3: Via Toledo, Fotogramma Naples, cortometraggio dei fratelli Lumière, 1898.



Fig. 4: Vista del Vesuvio, Fotogramma Naples, cortometraggio dei fratelli Lumière, 1898.

3. La Cinematografia in Italia

In tempi rapidi lo sviluppo della cinematografia assume ruoli importanti anche legati all'industria italiana; nel 1904 sorse la *Alberini & Santoni*, manifattura di soggetti e filmati, che aveva la finalità di produrre pellicole, fabbricare apparecchi e commerciare in tutti gli accessori relativi alla cinematografia, fotografia e tecniche affini. Fino alla trasformazione nel 1906 nella *Cines* con sede in Roma, ove operarono registi come il francese Gaston Velle, accompagnato dagli scenografi Dumesnil e Vasseur e dall'operatore Vauzèle, Mario Caserini, tanto che la stessa era presente al Congresso degli industriali cinematografici europei, tenutosi a Parigi (1909).

Ben presto al fianco dei registi intervengono artisti, spesso con il ruolo di scenografi, come il giovane pittore Enrico Guazzoni (1876-1949), che lo stesso Alberini aveva assunto come regista.

Nel 1911 la Società Italiana *Cines* figurava nel catalogo generale ufficiale dell'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino; fu quindi la prima casa di produzione italiana a fabbricare in proprio la pellicola vergine, e tale autonomia costituì uno dei motivi del suo grande sviluppo.

Erano gli anni del Futurismo, della movimentazione, del dinamismo, e la cinematografia rappresenta un utile ed essenziale strumento anche in vista di quella che, di lì a breve, secondo le avanguardie figurative ed in particolare grazie al Cubismo viene definita *quarta dimensione*, espressione che sta ad indicare il significato non solo volumetrico-spaziale, ma anche temporale dell'arte. E il cinema - comunemente definito anche la "settima arte", secondo la definizione coniata dal critico Ricciotto Canudo (1877-1923) nel 1921 - è un'arte performativa dello spettacolo, basata proprio sull'illusione ottica di un'immagine in movimento [De Fusco 2010; <http://www.treccani.it>].

Nei primi decenni del secolo scorso molti furono i registi – uno per tutti Fritz Lang con il suo celeberrimo *Metropolis* – che incentrarono i loro film proprio sul paesaggio urbano che, dalle prospettive proprie delle riprese cinematografiche, offrivano spaccati di lettura spaziale oltre che di teatro di dinamiche sociali del tutto innovative, che hanno segnato una pietra miliare nella storia del cinema e della storiografia dell'architettura e del paesaggio [Bruno 2002; Cappabianca - Mancini 1981; *La città e l'immaginario* 1985].

4. La nascita del L.U.C.E.

Altro interessante strumento contemporaneo di analisi è da ricercare nell'organo tecnico istituito nel 1924 e denominato inizialmente L'Unione Cinematografica Educativa (da cui l'acronimo *L.U.C.E.*, usato comunemente *Luce*), nato con la finalità primaria di propaganda politica del Regime, anche se sotto l'alibi della diffusione della cultura attraverso la cinematografia con cinegiornali e documentari. All'inizio l'organismo di produzione si chiamava Sindacato Istruzione Cinematografica (SIC), una piccola società anonima costituita nel 1924 per iniziativa di Luciano De Feo, nata per produrre e diffondere film educativi. I primi titoli del 1924 comprendevano alcuni documentari di Roberto Omegna (1876-1948), pioniere della cinematografia scientifica italiana, come *La vita dei ragni Epeira*, o *La vita delle farfalle*, oltre a un originale resoconto del viaggio di Guelfo Civinini e Franco Martini in Africa orientale dal titolo *Aethiopia*. Ma già nel settembre dello stesso anno, per intervento diretto di Mussolini, favorevolmente impressionato da un documentario sulla sua attività di governo, la piccola impresa si

ALESSANDRO CASTAGNARO



Fig. 5: Logo della Cines, 1906.

trasformò in un organismo sostenuto da vari enti e battezzato dallo stesso Mussolini *La storia dell'Istituto Nazionale Luce*.

Attraverso i cinegiornali Mussolini e il Fascismo riuscirono a costruire quotidianamente una sorta di celebrazione per immagini in onore del Duce e delle sue imprese che caratterizzano buona parte della sua produzione nei suoi venticinque anni di vita. In essa è comunque possibile distinguere due anime: una "naturale", che si caratterizzò subito per la forte presenza di geni didattici ed educativi, e l'altra, acquisita in un primo momento per ragioni opportunistiche, che si pose al servizio del Regime e delle sue gesta. Entrambe interessano il nostro tema di studio con diverse rappresentazioni dell'Italia, degli italiani, del paesaggio di quegli anni, delle architetture che andavano realizzandosi per volere del Regime e anche del mondo al di fuori d'Italia, quello delle Terre d'Oltremare.

Ogni settimana venivano realizzati quattro numeri di cinegiornale – il primo nel giugno del 1927 – della lunghezza di 250 metri circa con

servizi riguardanti l'attualità sia italiana sia straniera. Ma il Luce realizzò, accanto ai cinegiornali, anche un'imponente massa di documentari, corto, medio e lungometraggi e, in una seconda fase, entrò anche nel campo della *fiction*. Titoli che costituiscono una fonte insostituibile e straordinaria di documentazione antropologica del Paese. Come è stato notato: «Se l'Italia povera e sottosviluppata era in pratica invisibile e restava il più possibile al di fuori dell'obiettivo della macchina da presa, i cinegiornali e i documentari intendevano raccontare, da una parte con spirito enciclopedico, dall'altra con la voce del cantore epico, la spinta dell'Italia in cammino verso la modernizzazione, senza mai dimenticare le radici nella tradizione [...] Inoltre, nel fissare gli stereotipi discorsivi e visivi sia sulle grandi città d'arte sia su luoghi meno noti, il Luce ebbe il merito di incrociare la microstoria locale e di tentare di innestarla con uno spirito unitario nell'alveo della storia nazionale. Le piccole patrie acquistavano così visibilità per i loro caratteri specifici e per il ruolo che svolgevano all'interno della cultura nazionale.[...] Ma a trionfare fu forse quella che si può chiamare la sindrome "titanico-muratoria" del regime, che dagli anni Trenta sostituì quella ruralista e che propose, per moltissime volte, servizi e cortometraggi» [<http://www.treccani.it>].

Tanti furono i filmati che riprendevano il Duce ai lavori della bonifica pontina, o alla fabbrica del Lingotto della Fiat a Torino, dalla visita di Arnaldo Mussolini, giornalista e fratello del Duce, agli stabilimenti della Compagnia Italiana Alimentare (CIA) a quella effettuata dal Re all'esposizione di pittura antica spagnola.

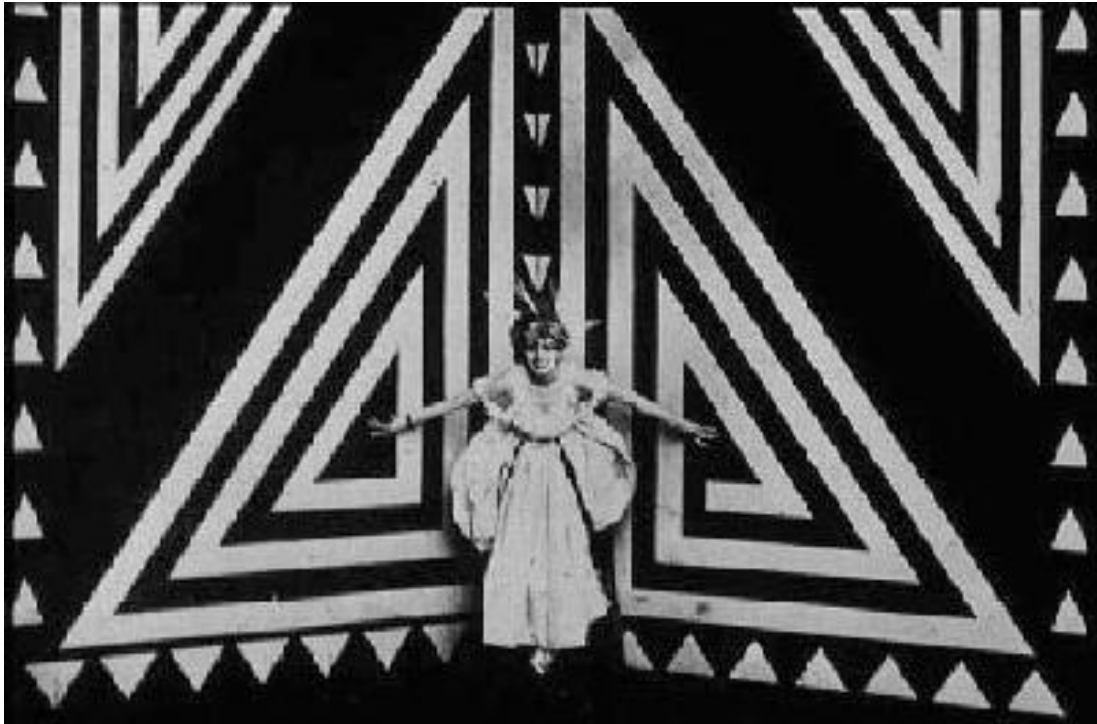


Fig. 6: *Cinematografia Futurista. Primo film italiano, Fotogramma Thaïs o Perfido incanto, di A. G. Bragaglia, 1917.*



Fig. 7: *Propaganda del Regime, Istituto L.U.C.E., 1922.*

ALESSANDRO CASTAGNARO



Fig. 8: Locandina Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica alla XVIII Biennale di Venezia, 1932.

È possibile considerare questa enorme massa di materiali come un testo unico ricco di documenti significativi per la lettura storiografica del paesaggio che muta e dell'architettura, da quella rurale a quella che segna i primordi della modernità.

5. Cinematografia e Storiografia

Sono gli anni in cui viene fondato, a Roma nel 1935, il Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) che rappresenta la più antica scuola italiana di insegnamento, ricerca e sperimentazione nel campo. E per usare le parole di Gherard Richter nel cinema, «le immagini diventeranno un ambiente, un'architettura». [Rondolino 2007].

Nell'immediato dopoguerra il paesaggio urbano e le città bombardate e in via di massiva cantierizzazione, vengono raccontate attraverso un forte incremento di documentari sull'arte che trovano un forte sviluppo sia in Italia che all'estero, sancendo, così, la nascita e lo sviluppo del critofilm e della cinematografia "colta". Nomi di spicco di questa autorevole corrente cinematografica-documentaria particolarmente feconda in Italia, furono tra gli

altri Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Pane e Lionello Venturi che contribuirono a diffonderla anche in Francia e Germania fino alla promozione, ad opera dell'UNESCO di Parigi e della Biennale Cinematografica di Venezia, di un catalogo, nel 1953, di 1190 titoli [Duboy 2000, 134 e sgg.].

Possiamo sintetizzare l'importanza documentale, oltre che artistica, di tali filmati nella citazione: «Nei critofilm, la restituzione critica dei valori urbani di questi paesi e città storiche italiane, "molto caratterizzate e ben conservate, che mantengono tuttora, almeno in notevole parte, elementi ed ambienti autentici e non deformati" fruisce di questa vista da maggiore altezza in cima a una torre, dall'aereo o dall'elicottero e diventa "nella versione cinematografica spiccatamente spettacolare"». [Scotini 2000, 145].

Con il Neo-Realismo vengono riprese ed analizzate le storie della città con i suoi contesti ambientali e paesaggistici, nel quotidiano e sui volti della gente comune. Le sue motivazioni e metodologie traspaiono, in particolare, da film come *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), che, come nelle parole di André Bazin, altro non è se non «la storia della camminata per le strade di Roma». «La fisicità della strada e dell'epidermide sociale approda alla fiction in forma di estetica architettonica formalizzata nel neorealismo italiano del dopoguerra». [Bruno 2006, 21].

Si affiancano a questi, in epoca immediatamente successiva, quelli di Francesco Rosi, che è da ritenersi come una sorta di capofila per avere posto a confronto, con preciso intento, nelle sue opere cinematografiche, architettura, paesaggio e speculazione edilizia in brani



Fig.9: Carlo Ludovico Ragghianti durante un lavoro cinematografico – documentario.

che sono andati ben oltre il realismo degli anni '50, divenendo una sorta di documento-denuncia critico e, al tempo stesso, propositivo [Castagnaro 2015].

Valore di documento storiografico assumono anche alcune delle opere di Roberto Pane come *Napoli conventuale* (1951), *Scale aperte napoletane*, *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* (1955), *L'architettura della penisola sorrentina* (1955 premio Delfino d'Argento a Venezia nell'ambito del film d'arte), *Montesarchio e la Valle Caudina* e *Teggiano e Una strada come opera d'arte*, entrambe del 1961 in occasione della mostra nazionale *Italia '61*. [Giusti 2010, 490-498].

Conclusioni

In queste opere si riscontra un'altra Italia, quella precedente a tanta massificazione cementizia, frutto della più violenta speculazione; dell'alterazione del paesaggio, forzato contro natura, al punto tale che molto spesso ancora oggi si ribella e miete vittime. Testi-documenti di grande attualità per un'analisi studio e anche per stimolare le coscienze a partire da quelle dei più giovani studiosi e ricercatori per un recupero di valori ambientali e del paesaggio legati fortemente anche a valori immateriali.

Bibliografia

- BERNARDINI, A. (1981). *Industria e organizzazione dello spettacolo (1905/1909)*. Roma-Bari: Laterza Editore.
- BRUNO, G. (2006). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- CAPPABIANCA, A. - MANCINI, M. (1981). *Ombre urbane*. Roma: Edizioni Kappa.
- Da "Le mani sulla città" alla *Napoli Contemporanea*. In ricordo di Francesco Rosi. A cura di CASTAGNARO, A. (2015). Napoli: Artstudiopaparo.
- DE FUSCO, R. (2010). *L'architettura delle 4 avanguardie*, Firenze: Alinea.
- DE MONDENARD, A. (2002). *La Mission héliographique. Cinq Photographes par courent la France en 1851*. Parigi. Éditionsdupatrimoine.
- DUBOY, P. (2000). *Edoardo Detti e Carlo L. Ragghianti: urbanistica rigorosa*. In *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. A cura di SCOTINI, M. Milano: Charta. 134 e segg.
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. A cura di CASIELLO S. - PANE A. - RUSSO V. Venezia: Marsilio. 490-498.
- La città e l'immaginario* (1985). A cura di MAZZOLENI, D. Roma: Officina.

ALESSANDRO CASTAGNARO

RONDOLINO, G. (2007). *La nascita del cinema a Torino, S. Bernardi, L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*. Venezia: Marsilio.

Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione. A cura di SCOTINI, M. Milano: Charta. 145.

WENDERS, W. (1997). *Impossible Stories*. In *The cinema of Win Wenders. Image, narrative, and the Post Modern condition*. A cura di COOK, R.F. - GEMUNDEN, G. Detroit: Wayne State University Press.

Sitografia

<http://www.vesuviolive.it/vesuvio-e-dintorni/notizie-di-napoli/20713-i-fratelli-lumiere-contributo-napoli-nascita-cinema/> (consultato il 20 giugno 2016).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)) (consultato il 20 giugno 2016).

Contributi
Papers

Spazio urbano e cinematografia.**Quando lo sfondo scenografico diventa soggetto protagonista*****Urban space and cinematography: when scenography becomes protagonist*****FRANCESCO ZECCHINO**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa Napoli

Abstract

The famous definition of the “seventh art” – as the fusion of the six fundamental arts of music, architecture, poetry, dance, painting and sculpture – identifies cinematography as a form of total representation. Pursuing this concept, we thus arrive at the analysis of the inevitable relationship between this plastic art par excellence and the spaces in which it takes place. In addition to the reliance on studio settings, the landscape has always been used as a scenic background. However, very often the buildings, streets, gardens and various kinds of architecture becomes true protagonists in the films. In Italian neorealism, for example, the raw representation of cities destroyed by war actually prevails over the plot.

Parole chiave

Cinematografia, urbanistica, architettura moderna, neorealismo

Cinematography, city planning, modern architecture, neorealism

Introduzione

Non tenendo conto delle prime e pur varie forme di proiezioni meccaniche di immagini ideate in precedenza, la nascita della cinematografia come la si intende oggi viene convenzionalmente ricondotta ad una data ben precisa: il 28 dicembre 1895. Fu esattamente allora che i fratelli Auguste e Louis Lumière presentarono a Parigi, presso il Gran Caf  in Boulevard des Capucines, l’innovativo strumento di ripresa e riproduzione da loro brevettato che non a caso prender  il nome di *cinématographe*. Per l’occasione, grazie a quel primo apparecchio in grado di proiettare immagini su un grande schermo a vantaggio di un vasto numero di persone contemporaneamente, fu proposta la visione, per la prima volta nella storia ad un pubblico pagante, di dieci piccoli filmati della durata di circa un minuto l’uno. Si trattava di brevi riprese per lo pi  semplicemente orientate ad immortalare dal vivo ordinari episodi di vita quotidiana, ma alcune di esse erano anche gi  caratterizzate da finalit  volte all’intrattenimento. La nuova forma di spettacolo ideata dai fratelli Lumière riscosse immediatamente un enorme successo e, di fatto, gett  le basi di quella che si sarebbe configurata, a partire dal secolo successivo, come una vera e propria rivoluzione globale in ambito artistico, sociale e culturale.

1. Cinema e spazio urbano, un rapporto antico

Ogni tentativo di analisi sul rapporto, indubbiamente forte anche se a volte complesso o quantomeno controverso, tra *settima arte* e paesaggio urbano, non pu  prescindere proprio da uno studio sul cinema delle origini. Va infatti evidenziato come il legame tra

FRANCESCO ZECCHINO

cinematografia e città si imponga prepotentemente già con i primi filmati dei Lumière. In particolare, tra quelli proiettati a Parigi nel dicembre del 1895, il caso più eclatante riguarda *La Place des Cordeliers à Lyon*. Dal titolo già si evince che la celebre piazza lionese è la protagonista di questo brevissimo film realizzato, come di consueto all'epoca, mediante una elementare ripresa fissa. In esso risulta immortalato, dal lato opposto dell'affollata strada antistante, uno scorcio della piazza con i suoi palazzi ed i suoi vicoli a fare da sfondo al dinamico andirivieni di passanti e carrozze che costituiva, in effetti, il vero scopo di quella ripresa. È facile comprendere che, in quei primi esperimenti cinematografici, le precipue intenzioni dei pionieristici operatori erano soprattutto quelle di cogliere semplici immagini di movimento, piuttosto che mirare a proporre una specifica veduta urbana. A quei primi spettatori parigini fu mostrata una città diversa dalla loro solo perché Lione, città di provenienza dei Lumière, era il posto dove i due fratelli poterono effettuare le loro prime sperimentazioni filmiche, e non perché si volesse far conoscere al pubblico una nuova località. In quel periodo, anzi, nella speranza di attrarre il maggior numero di persone alle loro proiezioni, i cineoperatori preferivano riprendere proprio la gente locale e a volte, agli angoli delle strade, si effettuavano addirittura delle finte riprese senza pellicola al solo scopo di far accorrere poi alla visione tutti coloro che speravano di essere stati immortalati e agognavano riconoscersi sullo schermo.

Ciò detto, tuttavia, non si può certo non considerare filmati come quello di *Place des Cordeliers* come prime importanti testimonianze di natura documentaria e perciò, a giusta ragione, non si può non identificarli già come realizzazioni di genere.

In seguito, simili vedute cittadine o in generale paesaggistiche furono più dichiaratamente intese anche come preziose fonti di informazioni circa popoli e Paesi lontani. Questo nuovo genere filmico acquisì infine un più compiuto carattere di documentario quando nuove tecniche consentirono finalmente di effettuare riprese in movimento.

Nel primo ventennio del Novecento (1909-19), l'esempio più significativo del grande successo che tale modello si era ritagliato in ambito cinematografico è senza dubbio perfettamente espresso dall'ambiziosa iniziativa del banchiere parigino Albert Kahn di realizzare una sorta di archivio fotografico e videografico dell'intero pianeta. L'utopistico progetto – pure in qualche misura concretizzatosi, grazie all'invio di decine di cineoperatori negli angoli più remoti del globo che produssero circa 72 mila immagini fotografiche e 180 mila metri di pellicola – aveva senza dubbio uno scopo più che altro antropologico, ma ha finito anche col divenire il più grande archivio di paesaggi della storia del cinema.

Anche in Italia, in quello stesso periodo, alcuni cineasti intrapresero lavori volti a raccontare, attraverso le immagini, la vita quotidiana e i panorami del belpaese [Chiti-Pantirei-Popeschich 1988, 41]. Luca Comerio, ad esempio, fu autore di un film documentario-vedutista dal titolo *Rimini, l'Ostenda d'Italia* (1913). In quest'opera la città protagonista è però ripresa in modo eccessivamente frammentario e poco attento ai dettagli specifici. Il risultato è che solo grazie a piccoli e fugaci scorci di alcune sue peculiarità architettoniche, come il tempio malatestiano, l'osservatore più attento può riconoscere Rimini in quelle che altrimenti potrebbero essere immagini riferite ad un'altra qualsiasi città di mare [Bernardi 2010³, 42]. In seguito, il documentario volto esclusivamente a rappresentare l'elemento architettonico cominciò ad interessare sempre più architetti ed urbanisti, anche in funzione dell'indubbio potenziale di divulgazione offerto al loro operato dal mezzo cinematografico.

Vennero così realizzati specifici filmati – a volte a firma di quelli che sarebbero poi diventati celebri registi della cinematografia classica e che in quegli anni affinavano la loro

arte con lo strumento del documentario – dedicati al mondo dell'architettura.

Nel 1930, il cineasta francese Pierre Chenal fu chiamato a dirigere tre film-documentari per la rivista „L'Architecture d'aujourd'hui" fondata da André Bloc. Le tre opere, finalizzate a promuovere l'architettura moderna e intitolate *Bâtir*, *Trois chantiers* e *L'Architecture d'aujourd'hui*, erano incentrate in particolare sull'operato degli architetti Auguste e Gustave Perret, Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier.

Di quest'ultimo, che ne fu peraltro sceneggiatore, *L'architecture d'aujourd'hui* proponeva una specifica rassegna di alcuni progetti rivelanti la personale e razionalissima visione dell'architettura.

Il filmato, ancora muto e della durata di circa dieci minuti, si apre con alcune didascalie che subito chiariscono un concetto chiave: come un'automobile è una macchina per viaggiare e un aeroplano una macchina per volare, così una casa può essere pensata come una *macchina per abitare*.

Si passa dunque ad una carrellata di immagini che, sempre introdotte da opportune didascalie esplicative, mostrano tre celebri residenze create del noto architetto svizzero-francese. La prima, villa Stein a Garches, è presentata come una costruzione la cui estetica semplice è in accordo con quella di una automobile moderna; video e testo concorrono nel sottolineare la particolarità delle finestre longitudinali come soluzione ideale per la perfetta luminosità ed aerazione. Villa Church a Ville d'Avray è invece portata ad esempio per chiarire come l'architettura moderna sappia conciliare in una dimora le esigenze di confort e quelle estetiche. Le sue versatili e panoramiche terrazze-giardino vengono messe a paragone, nelle immagini, con i tetti di un tradizionale ed anonimo nucleo urbano; questi ultimi risultano asettici e privi di qualsiasi fruibilità e decoro. Della terza residenza, villa Savoye a Poissy, uno dei massimi capolavori di Le Corbusier e vero *manifesto* della corrente razionalista, le immagini guidano l'osservatore in una vera e propria visita virtuale che si conclude, percorsa la rampa esterna, sul terrazzo-solarium. Il breve documentario procede infine ad illustrare rapidamente anche due studi urbanistici di Le Corbusier.

La modernità del già realizzato quartiere abitativo Frugès a Pessac viene esaltata ancora una volta tramite il raffronto con alcune anguste strade del centro di Parigi che determinerebbero, secondo una didascalia, una condizione di vita ancora medievale per gli abitanti. Infine viene inquadrato Le Corbusier in persona che illustra i disegni e i modelli del celebre Plan Voisin, l'ambizioso e vasto progetto di riqualificazione del centro cittadino che avrebbe dovuto finalmente fare di Parigi *une ville moderne*.

La proficua collaborazione tra Chenal e Le Corbusier ha fatto de *L'Architecture d'aujourd'hui* un eccezionale documento visivo in cui l'estremo dinamismo delle riprese coglie alla perfezione la plasticità dei soggetti architettonici, esaltando così la straordinaria capacità della macchina da presa di conferire tridimensionalità alle opere.

Questa sua visione cinematografica dell'architettura trova riscontro nei contatti diretti che Le Corbuseier ebbe, durante un viaggio a Mosca nel 1928, con il regista russo Sergei Michailovič Ejzenštejn. I due ebbero modo di esprimere una reciproca ammirazione palesando anche un comune punto di vista riguardo all'arte cinematografica e quella architettonica, considerate da entrambi come due convergenti modalità di espressione e produzione plastica delle forme [Rebecchi 2015, 223].

L'autore de *La corazzata Potëmkin* (1925), uno dei film più famosi della storia del cinema, era d'altra parte un appassionato studioso di architettura – si professava, in particolare, affascinato dai disegni di Piranesi – e nelle sue opere cinematografiche cercava sempre di

FRANCESCO ZECCHINO



Fig. 1: La celebre villa Savoye di Le Corbusier in un fotogramma tratto dal documentario *L'Architecture d'aujourd'hui*, di Pierre Chenal (1930). Il suo disegno esprime al meglio i Cinque Punti del Movimento Moderno: pilotis; tetto-giardino; pianta libera; finestre a nastro; facciata libera da condizionamenti strutturali.

sfruttare al meglio il potenziale espressivo dello spazio urbano. Ciò è esattamente quanto accade per la celeberrima scalinata di Odessa – non a caso in seguito ribattezzata Potëmkin ed emblematicamente assurda a simbolo della città ucraina – sulla quale ambienta una delle scene più drammatiche del suo film più noto, o per vari episodi architettonici di Pietroburgo mirabilmente rappresentati nel successivo *Ottobre. I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (1927) [Licata-Mariani Travi 1993, 62].

Questi aspetti dell'opera cinematografica di Ejzenštejn chiariscono che non solo il documentario, ma anche il cinema tradizionale spesso pone grande interesse alla descrizione architettonica della città, sebbene in quest'ultimo caso ciò accade soprattutto in funzione della miglior comprensione o della maggiore enfattizzazione della trama.

2. La rivoluzione del neorealismo

Nell'ambito dei diversi generi che si sono di volta in volta affermati nella cinematografia classica, è interessante notare come la più genuina rappresentazione dello spazio urbano sia riconducibile in larga parte al periodo delle avanguardie storiche.

A pionieristiche pellicole come *Manhatta* di Charles Sheeler e Paul Strand (1921) – che ha il merito di mostrare per la prima volta in modo analitico il tessuto urbano di quella che sarebbe diventata una delle città più cinematografiche di sempre e che già all'epoca

appariva come una frenetica metropoli – faranno seguito, solo per citare alcuni esempi, opere legate al filone della nuova oggettività come *Berlino. Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann (1927); di ispirazione surrealista come *A proposito di Nizza* di Jean Vigo (1929); o di matrice costruttivo-futurista come *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929) in cui le strade, le piazze e i palazzi di Berlino, Nizza e Mosca risultano strutture architettoniche che, per i rispettivi film, si trasformano in strutture narrative.

Il movimento che tuttavia, oltre a stravolgere letteralmente il concetto stesso di fare cinema, mostrò sullo schermo la città in modo del tutto nuovo fu senza dubbio il neorealismo. È ben noto l'impatto che tale corrente, sviluppatasi in Italia attorno alla seconda guerra mondiale, ebbe a livello internazionale sia in ambito cinematografico che culturale. Arduo, oltre che probabilmente superfluo, sarebbe in questa sede tentare di ripercorrere le ragioni che ne determinarono la nascita, di tracciarne l'evoluzione o di sviscerarne le peculiarità concettuali. Converrà piuttosto, per limitarsi a quello che è qui il più specifico campo di indagine, affidarsi ad una nota contenuta nel saggio del 1948 del critico francese André Bazin *Une esthétique de la Réalité: le néo-réalisme* (trad. it. di A. Aprà, 2000) per comprendere meglio il rapporto tra cinema di quegli anni e ambiente urbano:

Gli italiani hanno in questo un incontestabile vantaggio: la città italiana, che sia antica o moderna, è prodigiosamente fotogenica. Dai tempi dell'antichità l'urbanistica italiana non ha smesso di essere teatrale e decorativa. La vita urbana è uno spettacolo, una commedia dell'arte che gli italiani danno a se stessi. E anche nei quartieri più miserabili quella specie di aggregazione corallica delle case consente, grazie alle terrazze e ai balconi, delle grandi possibilità spettacolari. Il cortile è un palcoscenico elisabettiano in cui lo spettacolo si vede dal basso, in cui sono gli spettatori dei palchi a recitare la commedia. [...] Che dire allora quando le facciate teatrali dei palazzi combinano i loro effetti d'opera con l'architettura da commedia delle case povere? Si aggiunga a tutto questo il sole e l'assenza di nuvole (nemico n.1 degli esterni) e si avrà la spiegazione della superiorità del cinema italiano per quanto riguarda gli esterni urbani [Bazin 2000, 289].

Ed in effetti, proprio le riprese dal vero dello spazio urbano costituiscono uno dei principali punti di forza del neorealismo che, nell'assoluta necessità dichiarata già dal suo stesso nome di raccontare la realtà così com'è, vedrà la gran parte delle sue pellicole caratterizzate da puntuali ed emblematiche descrizioni visive di città. Per imposti obblighi di sintesi non sarà possibile in queste poche pagine soffermarsi sui molteplici e tutti mirabili esempi di film di questo tipo e ci si limiterà perciò, in quest'ottica, solo a suggerirne una possibile, sebbene semplicistica suddivisione in due macro-categorie.

La prima, legata maggiormente a tematiche attinenti alla guerra, costituisce probabilmente nell'immaginario collettivo la quint'essenza del neorealismo e racconta le città dilaniate dal conflitto o interessate dalla difficile fase della ricostruzione post-bellica; su tutti spiccano *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948) di Rossellini, che non a caso costituiscono la cosiddetta trilogia della guerra.

La seconda, cronologicamente ed evolutivamente successiva, dedicandosi invece più genericamente a questioni di rilevanza sociale, propone un simbolico parallelismo tra spazio urbano e condizione umana; tra i tanti: *Accattone* (1961) o *Mamma Roma* (1962) di Pasolini, *Sciuscià* (1946) o *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica, *Europa '51* (1952) o *Viaggio in Italia* (1954) ancora di Rossellini.

In entrambi i casi scaturiscono, dai relativi film, dei ritratti di città eccezionalmente realistici che, a prescindere dalle finalità della trama, costituiscono uno straordinario documento storico per l'indagine urbanistica dell'epoca.

FRANCESCO ZECCHINO

3. I diversi volti della città. Il caso di Europa '51

In uno dei film più controversi di Rossellini, per scandire le diverse realtà sociali dell'epoca, viene offerto allo spettatore una eccezionale panoramica dei molteplici volti della città di Roma nell'anno in cui esso fu girato, il 1951 appunto.

In questa *tragedia del conformismo*, come lo stesso regista definì *Europa '51* [Dagrada 1999, 67], la protagonista è Irene-Ingrid Bergman, una ricca e frivola donna borghese che viene scossa dall'inaspettato suicidio del giovanissimo figlio, probabilmente sofferente le mancate attenzioni della madre. In una escalation di tardivi sensi di colpa e di un'improvvisa presa di coscienza sociale, la donna si avvicina alle sofferenze dei più deboli prima sulla scia dell'ideale comunista e poi di quello religioso.

Non trovando tuttavia in nessuno dei due una adeguata risposta al suo desiderio di espiazione, e destabilizzando con questo suo atteggiamento fuori dagli schemi le cieche certezze della comune opinione, sarà infine rinchiusa in manicomio, osannata come una santa laica solo da quegli ultimi per i quali si era tanto prodigata. Da un punto di vista urbanistico, il film gioca sui forti contrasti tra il salotto buono della città e le sue zone più periferiche e povere. Nello specifico si individuano le eleganti via Archimede ai Parioli, via



Fig. 2: *Europa '51*, film di Roberto Rossellini (1952). La protagonista, interpretata da Ingrid Bergman, vaga pensierosa nelle eleganti strade del centro di Roma. In questo fotogramma è in piazza Barberini all'angolo con via Vittorio Veneto, come si evince dalla berniniana fontana delle Api alle sue spalle.

Veneto, piazza del Campidoglio o piazza Barberini, che sono i luoghi dove Irene vive e che frequenta in vario modo nella prima parte del film, quando ancora la sua immagine è legata allo stereotipo dell'alta società. Successivamente gli scenari si trasformano e vanno ad allontanarsi sempre più, in senso geografico ma soprattutto ideale, dai precedenti; ci si sposta dunque nella zona dei quartieri Ostiense e Portuense (in alcune sequenze si distinguono il Gasometro e i piloni dell'allora erigendo ponte Marconi) e soprattutto nella disagiata borgata di Primavalle. Qui, in particolare, avviene la definitiva metamorfosi della protagonista che, trascorrendo qualche giorno in una fatiscente abitazione in via Federico Borromeo per assistere una prostituta morente, compie il definitivo distacco dalla sua famiglia e da tutto il suo vecchio mondo. Ma qui, anche, si celebra la reciproca sublimazione che linguaggio cinematografico ed architettonico sono in grado di esprimere, riuscendo in questo caso a sovvertire il ruolo dello scenario urbano da semplice scenografia a co-protagonista.

La borgata di Primavalle – paradigma di quel fallito progetto urbanistico fascista di determinare una ordinata e funzionale espansione della città che, per varie ragioni, miseramente si tradusse invece nella genesi di incompiuti ed isolati sobborghi – con il suo degrado e il suo congenito disagio sociale è dunque il vero generatore del dramma e, con esso, della storia stessa di *Europa '51*.



Fig. 3: *Europa '51*, film di Roberto Rossellini (1952). In questo fotogramma Irene-Ingrid Bergman è ripresa di spalle, mentre assiste al ritrovamento di un cadavere in una zona degradata della periferia romana. Si riconoscono sullo sfondo i piloni dell'allora erigendo ponte Marconi.

FRANCESCO ZECCHINO

Conclusioni

Sebbene il neorealismo sia stato il genere cinematografico che probabilmente ha saputo farlo nella maniera più cruda e dirompente, sarebbe evidentemente errato pensare che sia stato l'unico in grado di portare sul grande schermo un veritiero affresco del paesaggio urbano.

Oltre all'opera di singoli autori o di interi movimenti che pure, da questo punto di vista, possono spesso dirsi eredi della tradizione di schietta rappresentazione della realtà – si pensi alla Napoli di *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1963) o alle tante interpretazioni di Parigi proposte dalla *nouvelle vague* – la città ha infatti sempre trovato il modo di essere raccontata dal cinema e a variare sono state solo (differenze invero di non marginale rilievo) le finalità espressive della sua messa in scena.

Il cinema americano, vero motore dell'industria cinematografica mondiale qui non indagato opportunamente solo per ragioni di spazio editoriale, da solo offrirebbe a riguardo una miriade di spunti. Basta semplicemente considerare, come sommo esempio, quanto la più classica delle rappresentazioni delle metropoli statunitensi – con gli immancabili imponenti grattacieli o gli articolati ponti sospesi – sia stata in vario modo e a vario titolo riferimento architettonico e insieme culturale per pellicole dai toni indistintamente romantici, drammatici o noir.

Bibliografia

- ARECCO, S. (2009). *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*. Recco (GE): Le Mani.
- BAZIN, A. (2000). *Che cosa è il cinema?*, trad. it. a cura di Aprà, A. Cernusco s/N (MI): Garzanti.
- BENEVOLO, L. (2008²¹). *Le origini dell'urbanistica moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- BENEVOLO, L. (2008⁷). *La città nella storia d'Europa*. Roma-Bari: Laterza.
- BENEVOLO, L. (2009). *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- BERNARDI, S. (2010³). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- CARPI, F. (1958). *Cinema italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz.
- CHITI, R., - PANTIERI, J. - POPESCHIC, P. (1988). *Almanacco del cinema muto italiano*. Forlì: Centro Studi Cinetelevisivi (C.S.C.TV.).
- CIACCI, L. (1996). *Cinema ed Architettura. Immagini urbane*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di QUARESIMA, L. Venezia: Marsilio.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- DAGRADA, E. (1999). *Europa '51. La variante trasparente*, in „Bianco & Nero. Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema”, a. LX n.1 gennaio/febbraio.
- DE FUSCO, R. (1974). *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- GREGORETTI, V. (2014³). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.
- LICATA, A. - MARIANI TRAVI, E. (1993). *La città e il cinema*. Bari: Edizioni Dedalo.
- REBECCHI, M. (2015). *Cinema, arte architettonica. Il film secondo Ragghianti e Le Corbusier*, in *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, a cura di CACCIA GHERARDINI, S., ECCELI, M.G., PELLEGRINI, E. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.
- REDIVO, A. (2001). *Batir, L'Architecture d'aujourd'hui. Costruire l'architettura moderna. Il contributo di due film di Pierre Chenal*. Venezia: IUAV.
- TENTORI, F. (2007). *Vita e opere di Le Corbusier*. Roma-Bari: Laterza.
- TRAVAGLINI, C.M. (2007). *Tra Testaccio e l'Ostiense i segni di Roma produttiva un paesaggio urbano e un patrimonio culturale per la città*, in „Roma moderna e contemporanea”, XIV, 2006, 1-3..
- TRIONE, V. (2014). *Il cinema degli architetti*. Monza: Johan & Levi.
- VILLANI, L. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Milano: Ledizioni.
- ZEVI, B. (1950). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.

Il paesaggio rurale dal ventennio fascista al secondo dopoguerra. Cortometraggi, pellicole e cineambulant

The rural landscape from the Fascist period to the second post-war: Short films, films and itinerant cinemas

MARIA ROSSANA CANIGLIA

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

Between the two world wars, the rural landscape was represented through photographs and sketches, but above all by the innumerable newsreels produced by the Unione Cinematografica Educativa (LUCE), the only authorized authority for the "broadcast" of the fascist regime's new propaganda strategy. Apart from the production side, thirty-two itinerant cinemas, equipped with small film libraries, travelled the roads and streets of the peninsula. The art of film, considered the most effective mass media, recounted the radical transformation of the territory and rural landscape of Italy, as well as the distant lands of Libya, achieved through the policies of "colonizing" large estates and the development of new rural settlements. During the fascist and second post-war periods, these places created considerable interest for directors such as Alessandro Blasetti, Vittorio De Seta and Michelangelo Antonioni. A large number of films and documentaries were made in such rural communities, and gained immense popularity, producing images that at times seem to go beyond reality.

Parole chiave

paesaggio, cinema, trasformazione, cineambulant

landscape, cinema, transformation, itinerant cinemas

Introduzione

Gli eventi storici, sociali ed economici avvenuti durante il Novecento, e in particolar modo durante il ventennio fascista, hanno caratterizzato e influenzato la radicale e intensa trasformazione del paesaggio rurale sia italiano sia libico.

La conquista e l'espansione di nuove aree, da assegnare alla valorizzazione del lavoro agricolo dei nuovi coloni, costituiva uno degli obiettivi fondamentali del progetto di modernizzazione rurale voluto dal regime. Eventi *filmati* dalle cineprese dell'Istituto Luce, dove ciò che veniva illustrato risultava filtrato e riletto, quasi sempre, come un'impresa propagandistica. Queste pellicole, nonostante ciò, raccontavano un paesaggio rurale ricco di allegorie e di significati, un dato visivo a cui non si poteva rinunciare. Durante il secondo dopo guerra, anche se sono cambiati i modi di percepire e di *riprendere* il paesaggio rurale, esso continua ad essere il protagonista di numerose pellicole cinematografiche.

MARIA ROSSANA CANIGLIA

1. Paesaggio trasformato paesaggio cinematografato

Dalla battaglia del grano alla bonifica integrale il governo fascista aveva promosso non solo un programma di modernizzazione capitalistica, ma soprattutto un vero e proprio *restauro* del territorio e del paesaggio rurale.

La Sicilia definita come «una delle più fertili contrade della terra» [Ullo 1939, 1444], ricopriva nel 1939 il ruolo di protagonista nell'«*assalto* al latifondo, sancito con l'emanazione della legge del 2 gennaio 1940-XVIII, n.1 sulla «Colonizzazione del latifondo siciliano». Tale legge dettava precisi interventi come, la creazione di un nuovo sistema agricolo, la progettazione di opere di ingegneria idraulica e la costruzione dei borghi rurali, trasformando inesorabilmente la morfologia del paesaggio rurale.

Vincenzo Ullo, in un suo scritto del 1939, ricordava che il paesaggio siciliano era una «terra sconfinata senza un filo di verde, senza l'ombra di un albero, senza una goccia d'acqua» [Ullo 1939, 1449], ma con l'avvento della Colonizzazione aveva subito una profonda trasformazione. Infatti, la «Sicilia muta aspetto. (...) per dare origine ad una Sicilia nuova» anche se «resterà, (...) il suo cielo azzurro in tutte le stagioni, il suo sole caldo (...), ma ci sarà pure un nuovo panorama da godere, tutto un nuovo paesaggio campestre che non sarà per nulla simile a quello del passato» [Ullo 1939, 1444].

La colonizzazione e lo sfruttamento agricolo in Libia promossi da Italo Balbo nel 1935, avevano, invece, favorito l'immigrazione dei contadini italiani, i quali andarono a popolare i nuovi villaggi di fondazione costruiti, per l'occasione, dall'Ente per la Colonizzazione della Libia. Così il paesaggio della quarta sponda veniva trasformato, da luogo arido e silenzioso a distese coltivate e popolate, «nuove strade (...), villaggi interi sono sorti come per incanto nelle zone di più intensa colonizzazione agraria; ponti e acquedotti sono stati costruiti» [Besana, Carli, Devoti, Prisco 2002, 49].

Tutti questi eventi voluti e messi in atto dal regime, secondo una strategia politica e propagandistica, verranno veicolati attraverso i mezzi di comunicazione di massa, fotografie, radio e cinema, esercitando sulla popolazione un'influenza notevole.

Nel settembre del 1924, infatti, nasceva l'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), unico organismo cinematografico a cui verrà affidato il compito di trasmettere, sia in Italia sia all'estero, una nuova immagine del Fascismo, che si identificava nell'«ideologia dell'uomo rurale, assunto, poi come modello di riferimento».

Fotografie, documentari, cinegiornali e pellicole cinematografiche diventeranno strumenti di conoscenza e memoria storica, «la produzione fotografica e quella filmica si sono sviluppate contestualmente: i fotografi Luce documentavano gli stessi eventi ripresi dagli operatori dei cinegiornali, con obiettivi analoghi, ma linguaggi diversi» [Melancon 2005, 41], avendo come *incipit* la cronistoria di scene di vita vissuta, anche se la rappresentazione iconografica qualche volta sembrava superare la realtà.

Nel 1937, durante la posa della prima pietra per la nuova sede dell'Istituto Luce, fu installata una scenografia dove lo *slogan* propagandistico *La cinematografia è l'arma più forte* faceva da cornice alla gigantografia del Duce alla macchina da presa. Frase che parafrasava e distorceva un'affermazione fatta da Lenin «per noi (bolscevichi) il cinema è l'arma più importante» [Tinazzi 1964, 81], confermando il tentativo di copiare i film sovietici.

2. I giri di propaganda cinematografica dei Cineambulanti

L'Opera Nazionale Combattenti (O.N.C), costituita nel 1917 con il compito di reinserire nella società gli ex combattenti della prima guerra mondiale, dal 1925, assolverà invece il ruolo di istruzione agraria dei contadini, in particolar modo del Sud e delle Isole, attraverso «un "mezzo geniale, (...) di facile impiego", il cinematografo» [Toschi 2009, 120]. Infatti, l'O.N.C. decise di avviare un'azione di propaganda cinematografica agricola, iniziativa che aveva suscitato un notevole interesse anche da parte di Mussolini, il quale ordinò di «ampliare al massimo grado l'adozione di simile sistema come il migliore e più suggestivo mezzo di educazione e persuasione» [Bonomo 2007, 50].

Il primo *giro di propaganda cinematografica* dei cineambulanti fu inaugurato in Sardegna nel 1926, percorrendo circa trentaquattro province di tutto il territorio sardo. Nel maggio 1927 il tour aveva interessato, con l'ausilio di dieci cineambulanti, contemporaneamente trentacinque province dell'Italia meridionale e del triveneto.

Gli itinerari venivano decisi dall'Opera Nazionale Combattenti in collaborazione con le Cattedre ambulanti di agricoltura e i sindacati fascisti, affinché ogni luogo scelto potesse diventare «un centro d'irradiazione della propaganda cinematografica» [Toschi 2009, 123]. Dal 1926 al 1929, infatti, furono raggiunti circa 4.790 centri rurali in tutto il territorio italiano. Ogni cineambulante aveva in dotazione un proiettore, uno schermo portatile e una sorgente di luce autonoma in modo da consentire le proiezioni anche nelle campagne più irraggiungibili; inoltre, veniva corredato da una piccola cineteca fornita, inizialmente, dall'Istituto Cerere, anche se ben presto risultò insufficiente. Fu necessario, infatti, l'intervento da parte dell'Istituto Luce, il quale decise di occuparsi dell'ampliamento del repertorio con ulteriori documentari e film illustrativi sulla didattica agraria, la formazione professionale e la propaganda rurale. Successivamente, con il decreto del 24 gennaio del 1929, l'O.N.C. fu costretta a cedere tutto al Luce.

Negli anni successivi il numero dei mezzi attrezzati per la proiezione cinematografica aveva subito un incremento riuscendo ad effettuare, solo durante il periodo estivo e una volta ogni quattro anni, il giro di tutto il territorio nazionale. Anche se non possiamo affermare con certezza la quantità esatta di questi mezzi perché le fonti sono frammentarie e in dissonanza tra loro. Alcune di queste, infatti, fanno riferimento a 32 autocinema, altre, invece, a 25 cineambulanti e 2 autocinema; inoltre, dal 1935, si utilizzeranno 4 cineambulanti sonori.

L'Istituto Luce aveva deciso di estendere i giri cinematografici, anche, nei territori delle colonie italiane in Africa, dove però mancavano le strutture e i mezzi per proiettare le pellicole provenienti dall'Italia. Proprio per questo motivo, nel settembre del 1935, arrivarono due vetture attrezzate per le proiezioni e l'anno dopo fu acquistato un cinemobile.

3. Documentari e cinegiornali

Dal 1927 al 1943 l'Istituto Luce aveva realizzato numerosi documentari e cinegiornali dove fu forte l'espressione iconografica del paesaggio rurale, diventando parte integrante, e non solo sfondo delle scene raccontate, attraverso inquadrature lunghe e fermo immagini, che comunicavano le caratteristiche topografiche del paesaggio e descrivevano il forte *legame* con la terra e la vita quotidiana dei contadini.

Nel marzo del 1928 veniva trasmesso un cinegiornale che raccontava un reportage sulla bonifica dell'Agro pontino, dove grazie alle riprese dall'alto il paesaggio veniva letto nella

MARIA ROSSANA CANIGLIA

sua totalità e spazialità. Lo spettatore, in pochi minuti, veniva sia informato sull'applicazione dei diversi metodi moderni atti nella trasformazione del territorio sia immerso nell'esaltazione propagandistica di una delle grandi opere realizzate dal Fascismo. *Pane nostro*, documentario del 1934, ambientato durante una giornata trascorsa a lavorare nei campi, descriveva pienamente il valore del paesaggio e dell'ideologia ruralista, anche se la proiezione durava appena «11 minuti e 34 secondi» [Bonomo 2007, 107].

Dal 1940 i cinegiornali non si occuperanno più del tema della bonifica, passando in secondo piano per lasciare il posto all'imminente *assalto* al latifondo siciliano. Già nel 1939 fu proiettato un servizio dal titolo *Il Duce ordina la colonizzazione latifondo*, nella sezione Roma Autarchia Sicilia, che descriveva l'incontro avvenuto il 20 luglio a Palazzo Venezia tra Mussolini e i gerarchi siciliani, per siglare il nuovo intervento di trasformazione fondiaria del territorio siciliano.

Lo speaker affermava che si trattava di "un evento destinato a rimanere fra le date fatidiche della storia d'Italia" informando che il duce aveva ordinato la colonizzazione del latifondo con 20.000 unità poderali da costruirsi su 500.000 ettari di terreno. (...), lo speaker prefigurava per la Sicilia un futuro radioso in cui sarebbe divenuta "una delle più fertili contrade della terra" [Bonomo 2007, 134].

L'Istituto Luce nutriva un forte interesse per i diversi *eventi* siciliani, infatti, dal 1922 al 1970 aveva realizzato innumerevoli cinegiornali e documentari. La Sicilia «risultava, innanzi tutto, osservatorio quanto mai privilegiato sulle iniziative di sviluppo economico-produttivo delle aree periferiche della penisola, quelle che il regime mirava fortemente a redimere da uno stato di secolare arretratezza» [Gesù 1999, 40].

Un Giornale Luce, trasmesso il 15 marzo 1940, raccontava attraverso la sequenza di immagini, la campagna siciliana, il contadino che arava i campi con un aratro di legno trainato da due muli, alberi fioriti, nuove strade e case di pietra, la possibile trasformazione che il paesaggio rurale siciliano poteva raggiungere applicando la legge sulla Colonizzazione.

L'immagine delle distese aride e deserte della campagna dell'entroterra siciliano. Immagini suggestive che lo speaker accompagnava spiegando che questa realtà esisteva da dieci secoli. Sullo schermo un contadino nella solitudine dell'immenso paesaggio (...). Lo speaker riprendeva (...): "il regime ha deciso l'assalto al latifondo usando tutti i mezzi (...). I contadini sono chiamati a contribuire essi stessi con la loro opera diretta al miglioramento della terra". Il cambio di scena, sullo schermo, veniva dato dall'immagine di un mandorlo in fiore preludio a quelle delle nuove strade, (...). Contadini costruivano case coloniche con ampi cortili dotati di abbeveratoi, (...). Le case sorgevano isolate in mezzo all'ampia distesa desertica in una visione surreale [Bonomo 2007, 136-137].

Nel secondo dopoguerra la produzione dei cortometraggi in Sicilia sarà legata ai nomi dei più importanti documentaristi isolani. Ugo Saitta che nel 1947 aveva realizzato *Zolfara*, primo vero documentario neorealista, raccontando la condizione sociale che i zolfatari vivevano ogni giorno, attraversando il territorio siciliano, per arrivare nelle disperse gallerie di zolfo. Vittorio De Seta aveva girato, dal 1954 al 1959, 11 documentari di cui 8 proprio in Sicilia e i suoi protagonisti non erano né miti né eroi, ma solo gente umile, immersa nel paesaggio e ripresa durante l'azione lavorativa. *Parabola d'oro*, realizzato nel 1955,

descrivere, in dieci minuti circa, il paesaggio agricolo e il ciclo di vita delle spighe di grano, dalla semina alla raccolta, direttamente collegato ai gesti specifici e ripetuti dei contadini: «nel corso infuocato dell'estate si rinnova ogni anno, in Sicilia, la favolosa e ciclica parabola del raccolto. In alcuni luoghi dell'isola, il grano si miete e si trebbia ancora con i muli, con il vento ed il sudore della fronte» [Gesù 2008, 286].

Per quanto riguarda i cinegiornali girati in Libia, questi raccontavano: la conquista dei territori coloniali; le diverse migrazioni delle famiglie italiane verso la Tripolitania e la Cirenaica; la fondazione e l'architettura dei nuovi villaggi rurali.

Un raro documento cinematografico sulla colonizzazione italiana in Libia, titolo di un Giornale luce del 1946, illustrava con una ripresa panoramica una zona desertica della Libia dove alcuni indigeni lavoravano per bonificare un terreno, sotto la guida di coloni italiani, e altri, invece, aravano un campo con l'aiuto di cammelli e buoi. [<http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/avanzata/scheda/video/IL5000094757/2/Un-raro-documento-cinematografico-sulla-colonizzazione-italiana-in-Libia.html?luoghi=Libia>] La diffusione di queste pellicole avevano lo scopo di promuovere e incentivare la colonizzazione rurale della *quarta sponda*.

4. Paesaggio cinematografato paesaggio trasformato

Il paesaggio diventa l'autentico soggetto del racconto, entra in sintonia col destino dei suoi protagonisti, dimostrando quale ruolo possa assumere il cinema come repertorio e produzione di immagini, come mezzo di assorbimento e poi di diffusione delle informazioni, come mezzo di spettacolarizzazione e di modificazione percettiva dello spazio [Melanco 2005, 17].

La rappresentazione cinematografica del paesaggio rurale italiano, durante gli anni Trenta e Quaranta, veniva affidato alle pellicole realizzate dai registi Alessandro Blasetti (1900-1987), Mario Baffico (1907-1972) e Dino Falconi (1902-1990).

Blasetti fu autore dei film *Sole* (1929), *Terra madre*, (1931) e *Quattro passi tra le nuvole* (1942). Il primo, girato nell'Agro pontino, raccontava la trasformazione del paesaggio paludoso «spettrale e mortifero: gli alberi secchi e stilizzati» [Toschi 2009, 31], che grazie al lavoro dei *bonificatori*, diventerà «un luogo operoso, ordinato e pulito» [Toschi 2009, 32]. Nel secondo, invece, veniva affrontato il forte legame di connessione tra i contadini e la terra, dove il protagonista ritorna a visitare i suoi possedimenti e si ritrova davanti un paesaggio emblematico. In *Quattro passi tra le nuvole*, rispetto agli altri film, il paesaggio rurale veniva *attraversato* e non vissuto dai protagonisti, trasformandolo in un luogo ideale quasi utopico dove poter vivere.

Terra di nessuno, titolo del film girato da Mario Baffico nel 1939, raccontava la *redenzione* della terra, in questo caso siciliana, da parte del protagonista che «possiede uno sguardo „utopico“, perché sa immaginare la trasformazione della landa desolata» [Toschi 2009, 34] Questa pellicola, come il film *Sole*, rappresentava il paesaggio rurale come terra arida e deserta e solo dopo l'intervento dell'uomo, appariva feconda e prospera.

Nel 1940 Dino Falconi fu il regista di *Scarpe grosse* «un'impresa cinematografica di significato fascista e rurale senza tuttavia avere intenti propagandistici. (...) è protagonista la terra, inaridita e abbandonata di un latifondo, la terra che vuole dare il suo frutto» [Bonomo 2007, 237]. Durante il film venivano raccontati e illustrati dal protagonista i lavori di ammodernamento e di trasformazione del paesaggio rurale, affinché «il contadino

MARIA ROSSANA CANIGLIA

possa amare la sua terra. Noi compreremo le macchine nuove e daremo acqua, molta acqua alla terra! (...) Io e la terra ci vogliamo bene, perché a me ha dato tutto quello che le ho chiesto e in cambio io le ho dato tutto quello che potevo» [Bonomo 2007, 240-241].

Il Neorealismo, «scoperta (...) che dietro la realtà c'è di nuovo il mito» [Bernardi 2002, 77], inaugurava l'avvento di una nuova stagione per il cinema italiano fatto «di grandi paesaggi» [Bernardi 2002, 19]. I film realizzati in questo periodo *scoprono* lo spazio, le inquadrature si aprono recuperando profondità dentro e verso il paesaggio, che «diventa, (...), un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi; (...), diventa spesso un luogo vasto, (...), in cui l'azione e a volte anche i personaggi rischiano di perdersi» [Bernardi 2002, 18].

I protagonisti dei film di Michelangelo Antonioni *guardano* il paesaggio e lo spazio che li circonda, acquistando un ruolo fondamentale nella costruzione di «architetture devianti» [Bernardi 2002, 115], come la città metafisica siciliana che ritroviamo ne *L'avventura*. Pellicola, realizzata nel 1960, dove attraverso l'avventuroso viaggio fatto dai protagonisti, venivano raccontati diversi paesaggi e città, fino ad arrivare nel borgo Schisina, in provincia di Messina. Una lunga inquadratura panoramica mostrava gli edifici e la piazza deserti, anche gli altri borghi vicini sembravano abbandonati, e il paesaggio rurale circostante silenzioso, già trasformato radicalmente dalla colonizzazione. Durante tutta la sequenza, i protagonisti continuavano a guardarsi intorno, quasi a dover spiare qualcuno o qualcosa, ma allo stesso tempo, loro stessi venivano *guardati*.

Le pellicole cinematografiche realizzate nelle colonie riguardavano, come già visto per i cinegiornali, il tema dell'elogio della terra d'Oltremare da conquistare e da trasformare, come efficace alternativa alla migrazione. I film *Passaporto rosso* di Guido Brignone (1886-1959) e *Aldebaran* di Alessandro Blasetti, entrambi usciti nel 1935, illustravano esattamente, attraverso diversi fotogrammi, la *questione* coloniale. Nel 1937, invece, il regista Carmine Gallone (1885-1973) realizzava *Scipione l'Africano*, film che doveva rappresentare l'ideologia imperiale, la propaganda e la trasformazione rurale del territorio. Nel 1942 Augusto Gemina (1892-1957) fu autore di *Bengasi*, unica pellicola coloniale dove le donne sono le vere protagoniste, capaci di ricostruire quello che fu distrutto dagli uomini, in una terra *nuova* che veniva contemplata come un luogo diverso.

Conclusioni

La trasformazione del paesaggio rurale contemporaneo fu condizionata, in particolar modo, dall'intenso sfruttamento del suolo, a favore dell'ambizioso progetto di riforma agraria messo in atto dal Fascismo. Le diverse rappresentazioni del paesaggio, quindi, assumevano la funzione di trasmettere metafore e simboli di quel *mito* rurale spettacolarizzato dalla propaganda. Negli anni Trenta il cinema diventerà il mezzo di comunicazione più efficace per veicolare il radicale processo di trasformazione e rielaborazione del paesaggio agricolo. Le pellicole, i film e i cortometraggi, infatti, non raccontavano meccanicamente uno spazio rurale muto, ma riproducevano *utopicamente* la stratificazione delle dinamiche storiche che avevano determinato questa inesorabile metamorfosi: «il paesaggio è sempre il risultato definitivo e incancellabile di ogni trasformazione» [Turri 1998, 121].

Bibliografia

- BERNAGOZZI, G. (1973). *Propaganda di regime e giudizio della storia: ciclo di lezioni, proiezioni di cinegiornali LUCE (1919-1940)*. Bologna: STEB.
- BERNARDI, S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BEVILACQUA, P. (2002). *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori riuniti – Istituto Luce.
- BONOMO, M. (2007). *Autoritratto rurale del fascismo italiano. Cinema, radio e mondo contadino*. Ragusa: EdiARGO.
- BRUNETTA, G.P. (1975). *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Roma: Editori Riuniti.
- BRUNETTA, G.P. (1993). *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*. Roma: Editori Riuniti.
- ECLS, *La Colonizzazione del latifondo siciliano. Primo anno*, Documenti fotografici, leggi e decreti, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, Ente di Colonizzazione del Latifondo Siciliano, Palermo, Tipografia della Camera dei Fasci e delle Corporazioni – Ditta Carlo Colombo, 1940.
- FAVASCA ZAMPONI, S. (2003). *Lo spettacolo del fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- GESÙ, S. (a cura di) (1999). *La Sicilia della memoria. Cento anni di cinema documentario nell'isola*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- GESÙ, S. (a cura di) (2008). *La Sicilia tra schermo e storia*. Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- LABANCA, N. (2000). *Storia dell'Italia coloniale*. Milano: Fenice.
- MANCINI, M., PERRELLA, G. (1986). *Michelangelo Antonioni Architetture della visione*. Roma: Coneditor.
- MALVANO, L. (1998). *Fascismo e Politica dell'Immagine*. Torino: Bollati Boringhieri.
- MARIANI, R. (1976). *Fascismo e "Città nuove"*. Milano: Feltrinelli.
- MELANCO, M. (2005). *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*. Napoli: Editore Liguori.
- SERENI, E. (1996). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- TINAZZI, G. (a cura di) (1966). *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*. Padova: Marsilio Editori.
- TOSCHI, D. (2009). *Il paesaggio rurale. Cinema e cultura contadina nell'Italia fascista*. Milano: Vita e Pensiero.
- TURRI, E. (1998). *Il paesaggio come teatro*. Venezia: Marsilio.
- ULLO, V. (1939). *La colonizzazione del latifondo siciliano – Nasce una nuova Sicilia*, in «Le Vie d'Italia», XLV, novembre XVIII, 11, pp. 1444-1449.
- ZAGARRIO, V. (2004). *Cinema e fascismo: film, modelli e immagini*. Venezia: Marsilio.
- BESANA, R. CARLI, C.F., DEVOTI, L., PRISCO, L. (a cura di) (2002). *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*. Milano: TCI.

Sitografia

- http://www.academia.edu/407266/Il_sogno_imperiale._I_film_coloniali_del_fascismo_1935-1942 (consultato 28/4/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/giornali-luce/scheda/video/IL5000014065/2/Redenzione-del-latifondo.html?descrizione=sicilia> (consultato 20/5/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/giornali-luce/scheda/video/IL5000024831/2/Italia-Palermo.html?descrizione=sicilia&temi=agricoltura> (consultato 20/5/2016).
- <http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/avanzata/scheda/video/IL5000094757/2/Un-raro-documento-cinematografico-sulla-colonizzazione-italiana-in-Libia.html?luoghi=Libia> (consultato 20/5/2016).

L'armonia perduta di Napoli città di mare nel racconto cinematografico tra le due Guerre Mondiali

The "lost harmony" of Naples as a seaside town in the cinematographic narrative between the world wars

MASSIMO CLEMENTE

Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Napoli

Abstract

The goal of this paper is the exploration of the potentials of short and full-length movies as tools for deepening understanding of less-evident aspects of the transformations of urban landscape in coastal cities, and relationships between urban communities and the sea.

Naples and its Gulf are the objects of the case study. Over the centuries, these places have been repeatedly depicted by landscape painters, particularly during the 18th and 19th. In the latter century, photographic representation also began.

Photographic pictures were followed by cinematographic representation. The movie Assunta Spina (1915), with the diva Francesca Bertini, opened with scenes of the waterfront and of the Gulf of Naples.

In the period between the two World Wars, movies depicted a double reality of landscape and urban identity. The port is an urban place, a hub for commercial and passenger traffic. There is both a city that sees and touches the sea, with an intense daily relationship, and at the same time there is a city that has no physical or perceptual relationships with the sea.

Parole chiave

Napoli, identità marittima, paesaggio, trasformazione, cinema

Naples, maritime identity, landscape, transformation, cinema

Introduzione

Il golfo di Napoli è stato, nei secoli passati, un mirabile esempio di paesaggio culturale – armoniosa integrazione di natura e artificio umano [Fowler 2004, Mitchell, Rössler, Tricaud 2009] – armonia che sembrerebbe essersi perduta con l'industrializzazione delle coste a Est e Ovest di Napoli a partire dal primo Novecento e, successivamente, con la caotica amorfa crescita edilizia dei centri urbani costieri nel secondo dopoguerra.

Il paesaggio culturale del golfo è costituito dagli elementi naturali mare e terra, da un lato, dall'opera dell'uomo sia sul mare sia sulla terra, dall'altro lato.

L'habitat marino e l'habitat terrestre sono distinti ma complementari, separati ma allo stesso tempo uniti dalla linea di costa, seppur in modo variabile. L'artificio umano sulla terraferma modifica la costa con interventi che vanno dalle opere marittime di protezione come scogliere, dighe, moli, alle diverse architetture fortificate, residenziali, per il tempo libero.

Analogamente, sul mare, le navi e tutti i diversi tipi di imbarcazioni sono opera dell'uomo e sostanziano il paesaggio culturale essendone parte integrante.

MASSIMO CLEMENTE

L'identità marittima è l'elemento fondativo e caratterizzante del paesaggio culturale nella città di mare e ne abbiamo chiara consapevolezza se la guardiamo "dal mare" e cioè attraverso il filtro della cultura marittima come chiave interpretativa della cultura urbana [Clemente 2011, Konvitz 1978].

La bibliografia scientifica su Napoli e il mare, il passato e il futuro, è vasta [Fusco Girard, Cerreta, De Toro 2015, Clemente 2014, Russo 2010, Colletta 2006, Vitale 2006, Losasso 2006, Forte 2003, Amirante, Bruni, Santangelo 1993, Beguinot 1988], ma solo la narrativa ha espresso in modo insuperato «L'armonia perduta» [La Capria 1986], la rottura dell'equilibrio tra la città e il mare, la compromissione del rapporto tra natura e artificio umano nel paesaggio culturale del golfo di Napoli.

Meno conosciute sono le rappresentazioni cinematografiche che pure hanno ben rappresentato il rapporto tra la città e il suo golfo nel secolo scorso e, in particolare, tra le due guerre. Nel secondo dopoguerra, prevale una rappresentazione oleografica e folcloristica e, a partire dagli anni Sessanta, il cinema denuncia il sacco edilizio, la trasfigurazione del paesaggio naturale e urbano, per finire con il racconto del degrado della città, del disagio sociale, della violenza e della corruzione morale. In particolare, negli anni Ottanta e Novanta, il porto è stato spesso proposto come sfondo di violenza e attività criminali. Il mare e il waterfront di Napoli sono oggi diffusamente presenti in internet, rappresentati in videoclip professionali e da youtubers occasionali. Si vuole approfondire il contributo specifico dato dai video giornali e dai documentari nella rappresentazione del paesaggio urbano degli anni Trenta e Quaranta e, in particolare, del rapporto della città con il mare.

1. Cinema, paesaggio, città e propaganda

La rappresentazione videografica ben si presta a raccontare in modo dinamico gli spazi dell'architettura e della città, più delle immagini statiche, fotografiche o pittoriche, che peraltro hanno generalmente maggiore intensità [Clarke 1997, Dorfler 1992, Licata & Mariani Trevi 1985].

Il rapporto tra città e cinema è stato oggetto di interessanti studi all'inizio del millennio [Shiel & Fitzmaurice, 2003 e 2001] e nell'ultimo decennio le ricerche si sono intensificate [Brunsdon 2007, AlSayyad 2006], in alcuni casi con specifica attenzione al paesaggio [Harper & Rayner 2010, Bernardi 2002, Arecco 2001]. Anche in Italia il cinema è stato approfondito come strumento di analisi interpretativa dei paesaggi urbani e come forma di rappresentazione di visioni urbane immaginifiche o propositivo progettuali [Leone 2010, Bertozzi 2008, 2003 e 2001, Fagiani 2008, Ciacci 2001].

Napoli ha un rapporto lungo e intenso con il cinema e, per la teatralità genetica della città e dei suoi abitanti, si propone quale set ideale per film dei più vari generi lungo tutto l'arco della storia del cinema [Masiello, De Crescenzo, Lucadamo, Muti 2010].

Il mare di Napoli fu presente fin dal 1898 e cioè dalle prime riprese che furono effettuate dai fratelli Lumière, [Di Girolamo 2014] poco dopo la data convenzionale dell'invenzione del cinematografo, fissata nel 1895 anche se tecnologie simili furono ideate negli anni precedenti ma non sviluppate.

Fin dalle prime riprese sperimentali apparvero evidenti le potenzialità di corto e lungometraggi come strumento di rappresentazione dei paesaggi naturali e antropizzati, utilizzati come sfondo dell'azione dei personaggi.

Nelle città di mare, attraverso le vedute costiere, il cinema racconta l'evoluzione del rapporto tra la comunità urbana e il mare. A Napoli, questa potenzialità si esprime al meglio per la fama della città e del golfo, per la fioritura dell'industria cinematografica, per la tradizionale creatività artistica partenopea. Se il primo cinematografo aprì a Parigi nel 1902, a Napoli aprì nel 1905, in piazza del Municipio, il Cinematografo Parlante poi rinominato Salon Parisien. Nel 1908, a Napoli, si pubblicavano ben sei riviste specializzate in cinema su sette a livello nazionale e nel 1911 undici su ventotto.

Nel 1904 Gustavo Lombardo fondò la Lombardo Film poi diventata Titanus, ancora oggi leader nel mercato nazionale e internazionale della produzione cinematografica. Al 1906 risale la fondazione della Fratelli Troncone & C. che nel 1909 assunse la denominazione Partenope Film. Nel 1912 Giuseppe Di Luggo fondò la De Luggo & C. poi Napoli Film, SAIC (Società Anonima Industrie Cinematografiche), Polifilms nel 1915 e infine Lombardo Film nel 1919 quando fu acquistata e inglobata nella Titanus.

Dopo la Prima Guerra Mondiale Napoli divenne periferica sul piano dell'industria cinematografica perché le aziende si spostarono a Roma invogliate dalla politica del governo centrale. Infatti, la legge n. 918 del 1931 favorì il trasferimento a Roma dell'industria cinematografica napoletana perché offriva finanziamenti a fondo perduto alle case di produzione, primo caso nel mondo di supporto a un'industria culturale. Non sfugge che la scelta politica fu dettata da obiettivi propagandistici ma sugli sceneggiatori, registi e attori dell'epoca, il fascismo esercitò una pressione relativa che lasciò comunque una certa libertà di espressione artistica. Il cinema per il Fascismo fu il principale strumento di autorappresentazione di una rivoluzione popolare che trasformava non solo la società ma il paesaggio rurale e urbano plasmandolo sui nuovi principi politici e l'architettura diventava essa stessa messaggio politico [Nicoloso 2008].

Nonostante la pressione politica, l'arte trovò spazio e un forte impulso fu dato dal Centro Sperimentale di Cinematografia i cui corsi iniziarono nel 1935, finalizzando un progetto iniziato nel 1930. La legge Alfieri del 6 Giugno 1938 applicò i principi dell'autarchia anche al cinema aprendo una stagione, breve perché travolta dalla guerra, di grande sviluppo della produzione cinematografica ma fasulla perché non rispondente ad un mercato reale. La trasformazione del territorio e delle città fu raccontata soprattutto attraverso le produzioni cinematografiche della Cines Pittaluga e dell'istituto Luce. La Cines Pittaluga fu costituita nel 1926, riprendendo lo storico marchio Cines (1906-1921) e produsse interessanti documentari raccontando l'evoluzione dei paesaggi e dei costumi italiani di quegli anni. L'Istituto Luce fu fondato nel 1925 e nel 1927 iniziarono i famosi *Giornale Luce*, gestiti direttamente dal ministero della cultura popolare con chiari obiettivi propagandistici e di diffusione del pensiero fascista ma che ci hanno trasmesso importantissime testimonianze di quegli anni.

2. Napoli e il mare dal cinema muto ai videogiornali

Fin dagli albori del cinema, Napoli fu protagonista con i suoi paesaggi, le vestigia e il folclore, grazie alla fama della città e dei dintorni, meta dei viaggi fin dalla tradizione sancita da Goethe con il suo *Viaggio in Italia*. A ben vedere il cinema proseguiva la tradizione plurisecolare di Napoli e del suo golfo che, nel corso dei secoli, erano stati ampiamente oggetto di rappresentazione nelle opere dei vedutisti, in particolare, nei secoli XVIII e XIX.

MASSIMO CLEMENTE

Al vedutismo erano seguite le immagini fotografiche nell'Ottocento e il cinema nel Novecento. Il primo film sul Napoli dei fratelli Lumière si articola in quattro parti che rappresentano rispettivamente via Marina, via Toledo, il porto e Santa Lucia. Le scene girate al porto mostrano sullo sfondo anche il Vesuvio e il molo San Vincenzo, il porto di Napoli non era ancora recintato ma era aperto e collegava la città al mare. Prima della separazione mare-città causata dall'evoluzione delle attività marittime, la comunità urbana aveva un rapporto diretto non solo con il mare ma con il mondo della marineria.

Nel 1915 il lungometraggio *Assunta Spina* (1915), interpretato dalla diva del cinema muto Francesca Bertini, si apre con le immagini del golfo e del lungomare di Napoli. Il panorama è visto da terra verso il mare, in particolare dalla località "Due Frati" a Posillipo guardando verso Mergellina e il castel dell'Ovo che appaiono sullo sfondo. Un'altra immagine significativa è dalla parte alta Posillipo guardando verso Coroglio e Pozzuoli. In entrambe le inquadrature il mare non è solo uno sfondo romantico ma è proposto come elemento caratterizzante del paesaggio urbano.

Nel periodo tra le due guerre, la documentazione filmica è notevole soprattutto grazie all'archivio dell'Istituto Luce. I video giornali raccontano in modo aulico quanto accade nella seconda città del regno. Se ne ricava una doppia realtà paesaggistica e d'identità urbana: il porto è ancora un luogo urbano, crocevia dei traffici commerciali e passeggeri e c'è una città che vede e tocca il mare, con un rapporto quotidiano e intenso, ma c'è anche una città che non vive e addirittura non vede il mare.

Un bel filmato, muto con titoli in francese databile 1927, si apre con le suggestive vedute del castel dell'Ovo che dalla terraferma si proietta sul mare, rivelando l'armoniosa fusione dell'elemento naturale con l'artificio umano: il mare, il banco tufaceo dell'isolotto di Megaride e la fortezza costruita con quello stesso tufo. Seguono romantiche vedute del golfo con le barche a vela e a remi e il Vesuvio sullo sfondo. Il filmato prosegue con le scene del matrimonio dei principi reali Amedeo d'Aosta e Anna di Francia nella chiesa di San Francesco di Paola e nella piazza di Palazzo, oggi piazza del Plebiscito, chiarendo anche la datazione.

Il *Giornale Luce* dell'ottobre 1931 è dedicato alla visita di S.E. il capo del governo a Napoli, con lo sbarco dall'Aurora al molo Beverello. Il video non contiene particolari immagini del paesaggio costiero ma colpisce che Mussolini giunga a Napoli via mare. Nel 1932, il principe e la principessa di Piemonte compiono una visita ufficiale all'ammiraglio Chatfield sulla nave militare Queen Elizabeth. L'evento è documentato da un video Pathé in cui la città appare sullo sfondo e le navi dalla flotta britannica nel Mediterraneo riempiono il golfo. Sempre nel 1932, l'Istituto Luce dedica il videogiornale alle regate per i "Littoriali del Remo". Il filmato si apre con le barche che vengono calate in acqua nel porticciolo del Circolo Giovinezza, oggi Circolo Posillipo, davanti ad un elegante pubblico mentre più distante si vede la folla sul lungomare. Il mare appare "vissuto", in acqua ci sono tante barche e tantissimi spettatori che seguono i vogatori impegnati nella competizione. Si tratta dei privilegiati che praticano discipline sportive di mare come il canottaggio e la vela ma anche semplici pescatori e scugnizzi che si divertono in acque cristalline e incontaminate.

Le manovre navali nel mare di Napoli sono oggetto del videogiornale del 1938 Mussolini riceve Hitler a Napoli e mostra la flotta. La voce narrante con tono aulico parla di «incomparabile visione del golfo partenopeo in una radiosa giornata» lungo via Caracciolo. Si imbarcano al molo Beverello su una bellissima navetta per andare a bordo della nave ammiraglia e assistere sul mare all'esercitazione che simula una battaglia navale nel golfo

di Napoli. Nel settembre del 1938, le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo di Napoli partono dal porticciolo del Molosiglio e si vede l'attuale base militare del molo San Vincenzo che sembrerebbe bianca o comunque di colore chiaro.

Il *Giornale Luce* del gennaio 1939 racconta della stazione Anton Dohrn e mostra la città dal mare dove «pescatori locali, abilissimi per disposizioni ataviche, vengono stipendiati per la cattura di esemplari rari e preziosi». La costa è edificata soprattutto nella parte bassa, con ampie aree verdi e in alto l'allora piccolo abitato del Vomero. Posillipo è ancora completamente verde, si vedono solo le ville a mare e qualche costruzione rurale. Durante la Seconda Guerra Mondiale, abbiamo le riprese dell'esercito americano *News of the War in Italy*, reperibili al National Archives and Records Administration. In particolare, il video del 1943 mostra il lungomare, oggi oggetto di dibattito per la pedonalizzazione, utilizzato come base logistica e come pista di atterraggio per gli aerei militari.

In un altro video, sempre del 1943 e girato dalle forze alleate, il generale Patton ispeziona il porto di Napoli ritenuto cruciale nel controllo della città. La scena è quasi tutta al molo Beverello, Patton si sposta poi via mare al porticciolo di Santa Lucia per raggiungere su via Partenope l'attuale centro congressi dell'università Federico II. Napoli è stata tra le città più colpite dalla guerra e dai bombardamenti e le immagini sembrano voler dire che la ricostruzione dovrà partire proprio dal porto e dal mare. Ancora un combat film *Eruption of Mount Vesuvius* testimonia l'eruzione del Vesuvio del 1944, con qualche immagine ripresa da Napoli. La prospettiva dalle colline napoletane attraversa le acque del golfo e inquadra il Vesuvio con il grande impatto del fumo sul paesaggio.

Lo scenario cambia totalmente nei primi filmati del dopoguerra, in particolare, *Volando sull'Italia: Napoli* del 1949. La veduta aerea parte dal centro storico della città per poi spostarsi verso il mare, quasi a voler sottolineare un ritrovato rapporto tra la comunità e il golfo. Vediamo tutto il lungomare urbano: il porto, il molo San Vincenzo, il Molosiglio, Santa Lucia, il castel dell'Ovo, via Partenope, via Caracciolo, Mergellina, la costa di Posillipo fino alla Gaiola. La città sembra aver ritrovato la tranquillità dopo la guerra, ricorda la sua identità marittima e riscopre il rapporto con il mare.

Un altro filmato del 1949 *Italy Welcomes la Bella Principessa* testimonia la visita a Napoli della principessa Margareth d'Inghilterra. Dopo il decollo dall'Inghilterra, si ripropongono le stesse immagini del video di cui sopra e, quindi, l'atterraggio a Napoli e l'accoglienza festosa da parte delle autorità e della cittadinanza locale. Dalla terrazza di copertura dell'Hotel Excelsior si vede il porto e il molo San Vincenzo, il golfo con il Vesuvio ormai dormiente sullo sfondo. Lo scenario è meno rassicurante nel video di British Pathé *US Fleet in Naples* in cui appare anche il generale Dwight Eisenhower. Sono molte le navi militari americane nel golfo e il clima è quello della Guerra Fredda. Napoli è un porto strategico nella contrapposizione Est - Ovest scaturita dalla guerra. Il golfo è scrutato dall'alto, forse da castel Sant'Elmo, come luogo da controllare e non da ammirare. Nel 1956 si ferma a Napoli, documentata in un filmato di British Pathé, la portaerei Melbourne costruita in Inghilterra e in rotta verso l'Australia per «rafforzare il potenziale bellico delle libere democrazie». Ufficiali di collegamento della Nato salgono a bordo, il porto e la città appaiono sullo sfondo, sembrano distaccarsi. L'equipaggio risponde al benvenuto della città «con stile marinaresco».

In quegli anni, la presenza militare degli Stati Uniti e della Nato fu molto forte anche se poco visibile. Il porto divenne sempre più una barriera tra la città e il golfo, tra gli abitanti e il mare.

MASSIMO CLEMENTE

3. Quadro riepilogativo con descrizione dei video esaminati

| ANNO, TITOLO, WEB | DESCRIZIONE |
|--|--|
| 1898, <i>La Napoli dei Fratelli Lumière</i> www.youtube.com/watch?v=j43D_h5xwJw | Si articola in quattro parti che rappresentano rispettivamente via Marina, via Toledo, il porto e Santa Lucia. Prima della separazione mare-città causata dall'evoluzione delle attività marittime, la comunità urbana aveva un rapporto diretto non solo con il mare ma con il mondo della marineria. |
| 1915, <i>Assunta Spina</i> www.youtube.com/watch?v=fZqNIsZuoYk | Interpretato dalla diva del cinema muto Francesca Bertini, si apre con le immagini del golfo e del lungomare di Napoli. Il panorama è visto da terra verso il mare che non è solo uno sfondo romantico ma è proposto come elemento caratterizzante del paesaggio urbano. |
| 1927, <i>Matrimonio di Amedeo d'Aosta e Anna di Francia</i> http://youmedia.fanpage.it/video/aa/VxyWjuSwVH09u9jK | Suggestive vedute del castel dell'Ovo che dalla terraferma si proietta sul mare, rivelando l'armoniosa fusione dell'elemento naturale con l'artificio umano. Romantiche vedute del golfo con le barche a vela e a remi e il Vesuvio sullo sfondo. |
| 1931, <i>La visita di S.E. il capo del governo a Napoli.</i> www.youtube.com/watch?v=Pdk8URmQBaw | Visita a Napoli di Mussolini che arriva a Napoli via mare. |
| 1932, <i>In The World Famous Bay Of Naples</i> www.youtube.com/watch?v=N62AY8auVFw | Il principe e la principessa di Piemonte compiono una visita ufficiale all'ammiraglio Chatfield sulla nave militare Queen Elizabeth. La città appare sullo sfondo e le navi della flotta britannica nel Mediterraneo riempiono il golfo. |
| 1932, <i>I littorali del remo</i> www.youtube.com/watch?v=kHL4q3N1Lyk | Le barche vengono calate in acqua a Posillipo, davanti ad un elegante pubblico. Il mare appare "vissuto", ci sono tante barche e tantissimi spettatori che seguono i vogatori impegnati nella competizione. |
| 1938, <i>Le manovre navali nel mare di Napoli</i> www.youtube.com/watch?v=ENo8I6LiMHs | Manovre navali nel mare di Napoli, Mussolini riceve Hitler e mostra la flotta: "incomparabile visione del golfo partenopeo in una radiosa giornata" lungo via Caracciolo. Si imbarcano al molo Beverello su una navetta e poi sulla ammiraglia per assistere all'esercitazione in mare. |
| 1938, <i>Le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo di Napoli</i> www.youtube.com/watch?v=0-Ck94rZLE4 | Le gare di sci acquatico e di acquaplanismo nel golfo partono da Molosiglio. La base militare del molo San Vincenzo, sembrerebbe bianca o comunque di colore chiaro. |
| 1939, <i>L'istituto zoologico e l'acquario</i> www.youtube.com/watch?v=M8b16stmJGo | L'attività della stazione zoologica Anton Dohrn e la città dal mare. La costa è edificata solo nella parte bassa, Posillipo è ancora completamente verde, solo le ville a mare e qualche costruzione rurale. |
| 1943, <i>News of the War in Italy by National Archives and Records Administration</i> https://archive.org/details/gov.archives.arc.38981 | Seconda Guerra Mondiale, riprese dell'esercito americano News of the War in Italy. Il lungomare, oggi oggetto di dibattito per la pedonalizzazione, utilizzato come base logistica e come pista di atterraggio per gli aerei militari. |

| | |
|---|---|
| 1943, <i>WW2 General George Patton On Port Inspection In Naples, Italy</i> www.youtube.com/watch?v=wnDXI4B9P1g | Il generale Patton ispeziona il porto di Napoli, cruciale nel controllo della città. Dal molo Beverello, Patton si sposta poi via mare al porticciolo di Santa Lucia per raggiungere su via Partenope l'attuale centro congressi dell'università Federico II. |
| 1944, <i>Eruption of Mount Vesuvius during 1944 World War II Naples Italy</i> www.youtube.com/watch?v=iZc7Mtid9a4 | L'eruzione del Vesuvio del 1944, con qualche immagine ripresa da Napoli. La prospettiva dalle colline napoletane attraversa le acque del golfo e inquadra il Vesuvio con il grande impatto del fumo sul paesaggio. |
| 1949, <i>Volando sull'Italia: Napoli</i> www.youtube.com/watch?v=WlVBGy8pAd0 https://www.youtube.com/watch?v=neLOVifpN3U | La veduta aerea ci fa vedere tutto il lungomare urbano dal porto fino a Posillipo. La città ha ritrovato la tranquillità dopo la guerra e riscopre il rapporto con il mare. |
| 1949, <i>Italy Welcomes la Bella Principessa</i> www.youtube.com/watch?v=dsKMLZYOHMQ | La visita a Napoli della principessa Margareth d'Inghilterra. Dalla terrazza dell'Hotel Excelsior si vede il porto e il molo San Vincenzo, il golfo con il Vesuvio ormai dormiente sullo sfondo. |
| 1951, <i>Us Fleet In Naples</i> www.youtube.com/watch?v=_4v5G0ZSB6Q | Molte navi militari americane nel golfo, il clima di guerra fredda. Napoli è un porto strategico, il golfo un luogo da controllare e non da ammirare. |
| 1956, <i>Hmas Melbourne Visits Naples En Route To Australia</i> www.youtube.com/watch?v=UK0eFQ7j104 | La portaerei Melbourne, costruita in Inghilterra e diretta in Australia, si ferma a Napoli. Il porto e la città appaiono sullo sfondo, sembrano distaccarsi. Il porto divenne sempre più una barriera tra la città e il golfo, tra gli abitanti e il mare. |

Conclusioni

Video giornali e documentari d'epoca consentono di leggere le trasformazioni del paesaggio costiero di Napoli e del golfo nel secolo scorso, dal 1915 al 1956, in particolare a cavallo tra le due guerre mondiali. Allo stesso tempo, si rivela l'evoluzione del rapporto intenso tra la comunità urbana e il suo mare, in tempo di guerra e in tempo di pace, passando per la retorica del ventennio fascista. La rappresentazione filmica coglie la dinamicità dei fenomeni urbani e, nel caso di Napoli, ben rappresenta il rapporto tra la città e il golfo, tra la comunità urbana e il mare. L'identità marittima è costante nel paesaggio e nelle scene di vita vissuta da un popolo intimamente marittimo.

In questa consapevolezza deve fondarsi ogni prospettiva di lettura del paesaggio culturale di Napoli e del golfo e, ancor di più, ogni visione per il futuro urbano che dovrà essere fondata sull'identità marittima.

Bibliografia

- ALSAYYAD N. (2006). *Cinematic urbanism: a history of the modern from reel to real*. London: Routledge.
- AMIRANTE R., BRUNI F., SANTANGELO M. (1993). *Il Porto*. Napoli: Electa Napoli.
- ARECCO S. (2001). *Il paesaggio del cinema: dieci studi da Ford a Almodovar*. Recco: Le mani.
- BEGUINOT C. (1988). *Napoli : le vie del mare*. Napoli: Giannini Editore.
- BERNARDI S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BERTOZZI M. (2008). *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia: Marsilio.

MASSIMO CLEMENTE

- BERTOZZI M. (2003). *L'occhio e la pietra: il cinema, una cultura urbana*. Torino: Lindau.
- BERTOZZI M. (2001). *L'immaginario urbano nel cinema delle origini: la veduta Lumière*. Bologna: CLUEB.
- BRUNSDON C. (2007). *London in Cinema: The Cinematic City Since 1945*. London: British Film Institute.
- CIACCI L. (2001). *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- CLARKE D.B. (1997). *The Cinematic City*. London and New York: Routledge.
- CLEMENTE M. (a cura di) (2014). *Il mare e la città metropolitana di Napoli*, "TRIA Territori della Ricerca su Insediamenti e Ambiente Rivista Internazionale di Cultura Urbanistica n. 13". Napoli: Edizione Scientifiche Italiane.
- CLEMENTE M. (2011). *Città dal mare. L'arte di navigare e l'arte di costruire le città*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- COLLETTA T. (a cura di) (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dall'VIII al XVII secolo*. Roma: Kappa Edizioni.
- DI GIROLAMO L. (2014). *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*. Pisa: Edizioni ETS.
- DORFLES G. (1992). *Architettura e Urbanistica* in ARISTARCO G. E T. (1992) *Il Cinema: verso il centenario*. Bari: Dedalo Edizioni.
- FAGIANI M.L. (2008). *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli Usa e in Italia*. Milano: Franco Angeli.
- FORTE F. (a cura di) (2003). *Il ruolo delle aree metropolitane costiere del Mediterraneo: area metropolitana di Napoli*. Firenze: Alinea.
- FOWLER P.J. (2004). *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002*, "World Heritage Papers n. 6".
- FUSCO GIRARD L., CERRETA, M., DE TORO P., (2015). *La risorsa mare per il territorio. Prospettive di sviluppo per la fascia costiera della provincia di Napoli*. Napoli: Giannini Editore.
- HARPER G., RAYNER J.R. (2010). *Cinema and Landscape*. Bristol: Intellect Ltd.
- KONVITZ J.W. (1978). *Cities and the Sea: Port City Planning in Early Modern Europe*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- LA CAPRIA R. (1986). *L'armonia perduta*. Milano: Mondadori.
- LEONE, D. (2010). *Sequenze di città. Gli audiovisivi come strumento di studio e interpretazione della città*. Milano: Franco Angeli.
- LICATA A., MARIANI TREVI E. (1985). *La città e il cinema*. Bari: Dedalo Edizioni.
- LOSASSO M. (2006). *Riqualificare i litorali urbani. Progetti e tecnologie per interventi sostenibili sulla fascia costiera della città di Napoli*. Napoli: CLEAN.
- MASIELLO C., DE CRESCENZO M.C., LUCADAMO A., MUTI A. (2010). *Napoli: una città nel cinema*. Napoli: Biblioteca Universitaria Napoletana, Dante & Descartes.
- MITCHELL N., RÖSSLER M., TRICAUD P.M. (2009) *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*, "World Heritage Papers n. 26".
- NICOLOSO P. (2008). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.
- RUSSO M. (2010). *Napoli e la sua costa. Contraddizioni di un territorio duale* in SAVINO M. (a cura di) *Waterfront d'Italia. Piani politiche progetti*. Milano: Franco Angeli.
- SHIEL M., FITZMAURICE T. (2003). *Screening the City*. London and New York: Verso.
- SHIEL M. AND FRITZMAURICE T. (2001). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. London: Wiley.
- VITALE A. (a cura di) (2006). *Ritrovare il mare*. Napoli: CLEAN.

La propaganda del regime a Trento

The propaganda of regime in Trento

MARCO DELLA ROCCA

Politecnico di Torino

Abstract

This article aims to examine how cinematography can be a new tool for reading the transformation of the city of Trento during the Fascist period. The short and feature film, studied together the primary and secondary sources, preserved in the historical archives of the city of Trento, can be a valuable means to grasp the reasons that led to the realization of some projects implemented in the thirties of the twentieth century. The films made by the Luce Institute became media for the propaganda of the regime, in the case of Trento were shown the new fascist architecture that through the new rationalist wanted to erase all traces of the old Habsburg imperial style, demolishing and replacing the symbol of Habsburg domination buildings.

Parole chiave

Propaganda, architettura, risanamento, immagine, identità
Propaganda, architecture, disembowelment, picture, identity

Introduzione

La cinematografia degli anni del regime fascista ci permette di intraprendere dei percorsi di studio sulle architetture costruite durante quel periodo storico. Sulla città di Trento sono conservati presso l'archivio dell'istituto Luce alcuni filmati che raccontano gli avvenimenti più importanti della storia cittadina e del Trentino, nonché della storia d'Italia. Tra questi sono registrate le immagini della traslazione della salma di Cesare Battisti, dell'inaugurazione del faro votivo alla sua memoria sul monte della Paganella e la visita di Mussolini a Trento nell'estate del 1935. Lo scopo di queste pellicole era quello di educare ai nuovi valori del fascismo la popolazione italiana, che era in gran parte analfabeta, con l'uso delle immagini. I cortometraggi diventarono così degli strumenti di propaganda per «la glorificazione della religione fascista» [Gentile 2001, 209] e per esaltare «i suoi luoghi di culto, [...] destinati a perpetuare la gloria di Mussolini e del fascismo» [Gentile 2001, 209].

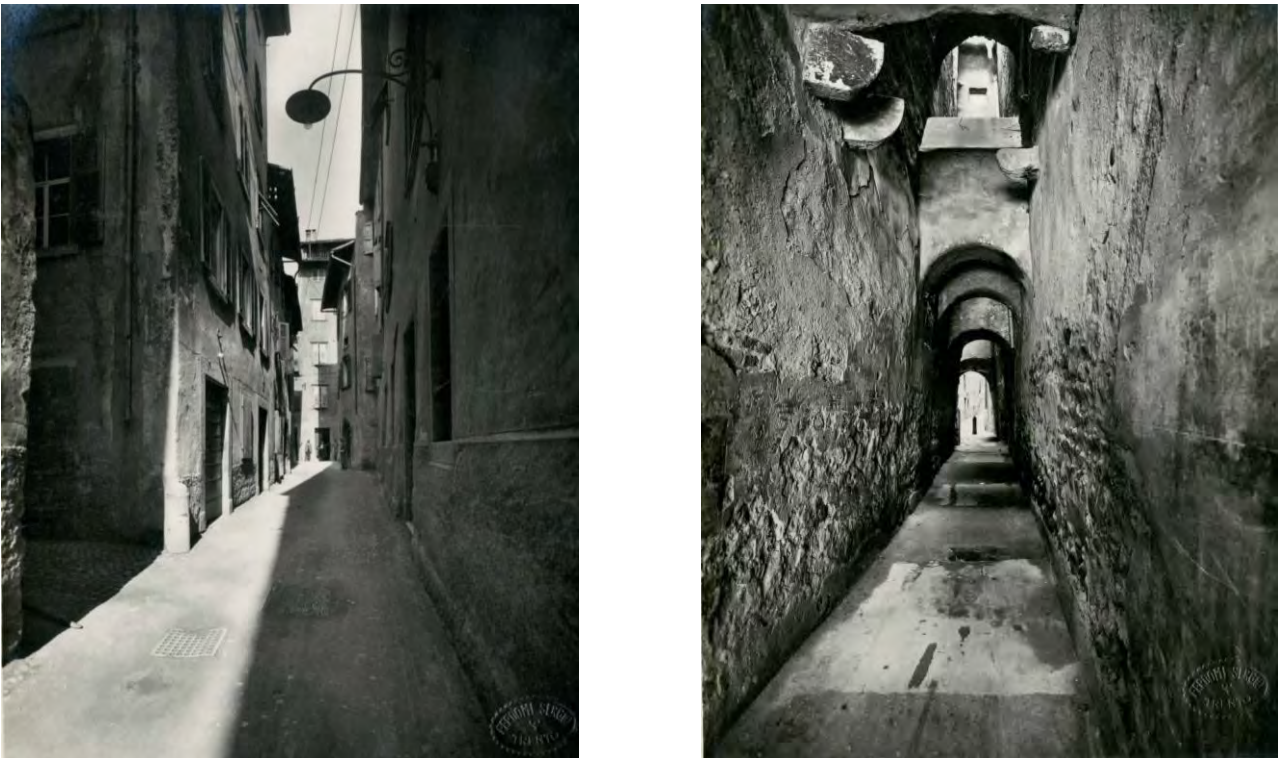
1. La cinematografia a Trento

Una delle testimonianze cinematografiche più importanti è quella che mostra le sequenze dell'arrivo di Mussolini a Trento il 31 agosto 1935. I filmati della propaganda ci mostrano una città addobbata a festa, con una folla gioiosa in attesa dell'arrivo del Duce, tricolori appesi alle finestre dei palazzi e un enorme palco a forma di fascio in piazza Duomo. Mussolini, in piedi nell'automobile scoperta, passa per il centro storico, eseguendo il saluto fascista, accolto dalla gente che innalza cartelli inneggianti al Duce. Completano la coreografia un gruppo di giovani donne fasciste e di balilla che ricambiano il saluto¹. La sua visita in città è un avvenimento che segnò profondamente la vita dei trentini,

preannunciando un clima «dove i venti di guerra e le ambizioni imperiali rappresentarono la cifra dominante di tutto ciò che il fascismo produsse in termini ideologici». [Ferrandi 2005, 15]. Le parole che pronunciò il Duce e i momenti della visita; dalla sosta alla Fossa dei Martiri alla visita al mausoleo del Doss Trento, sono segnate «dall'appropriazione e strumentalizzazione» [Ferrandi 2005, 16] della figura di Cesare Battisti. Il monumento dedicato all'irredentista trentino, era stato inaugurato il 26 maggio dello stesso anno e si imponeva nel panorama della città come il «Campidoglio di Trento»². Un altro filmato dell'istituto Luce datato 25 settembre 1935 mostra la traslazione della salma dell'eroe, portata da un corteo di militari e fascisti, dal cimitero monumentale della città al nuovo mausoleo. Il re Vittorio Emanuele III, accompagnato da diverse autorità, segue l'arrivo della salma all'ingresso del nuovo monumento³. Nel filmato del 18 settembre 1935 si assiste all'inaugurazione del faro votivo sul Monte Paganello dedicato all'irredentista trentino. Le immagini mostrano di nuovo una folla di persone che applaudono le autorità e sventolano tricolori ai piedi del faro, mentre un sacerdote celebra la messa⁴. La realizzazione di questi monumenti si inserisce in una serie di progetti, che tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, tentano di rinnovare il volto urbano della città, «cancellando dalla fisionomia cittadina, l'ultimo relitto di quell'imperial-regio stile aulico provinciale, che a Trento ostentava ancora la sua decadente pretenziosità»⁵. La nuova architettura e arte dovevano condividere «con il fascismo la disciplina, l'ordine, la grandezza del genio italico», valori della nuova «Era fascista» [Cioli 2011, 49].

2. Lo sventramento del Sass e la creazione di piazza Littoria

Le immagini d'epoca consacrano la nuova piazza Littoria con una serie di manifestazioni fasciste, tra cui il «cambio delle consegne fra i diversi gradi delle organizzazioni giovanili e paramilitari fasciste» e la celebrazione della «befana fascista» [Ferrandi 2005, 18]. Nel 1939 la cronaca parla di tanti piccoli balilla che ricevono in dono la stenna che non contiene «dolci e balocchi, ma indumenti, oggetti di pratica utilità, oltre ad una fotografia del Duce, e a un libro di amena lettura»⁶. La nuova piazza fu realizzata «come strumento capace di produrre sulle masse processi di autoriconoscimento», in grado «di far presa sulle masse e di dare vita a un processo di autoidentificazione nazionale» [Nicoloso 2012, 15]. Lo sventramento del Sass, quartiere centrale della città di Trento, si inserì nelle politiche del «diradamento», che avrebbero dovuto «ripulire» i nuclei storici delle città italiane per creare «modesti quartieri misti di case di affari e di semplici non ricche abitazioni» [Giovannoni 1931, 460]. Il progetto che avrebbe portato alla realizzazione di una nuova piazza pubblica nel cuore della città, rappresentò la creazione della «città sana», della «città igienica», della «città moderna» [Giovannini 1996, 187], che avrebbe aperto «il vecchio nucleo a una nuova vita non separandolo dal nuovo centro» [Ciucci 1989, 17]. Il rione al Sass era caratterizzato da un agglomerato di edifici, attraversati «da una fitta rete di vicoli angusti un tempo percorsi da rogge» [Bocchi 1989, 318] ed era circondato dalle quattro strade pulsanti della vita cittadina: via Roma, via Oriola, via Oss Mazzurana e via San Pietro. I documenti conservati presso l'archivio storico di Trento testimoniano che il quartiere era il centro di focolai di malattie infettive, come la tubercolosi, che a Trento aveva un alto tasso di mortalità. Le epidemie erano favorite dalle condizioni di precaria igiene e di estrema povertà degli abitanti che risiedevano negli edifici del Sass.



Figg. 1 - 2: E. Gaffuri e G. Segalla, fotografie dello stato del Sass prima della demolizione del 1934, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

Questa fu la motivazione ufficiale che portò l'amministrazione comunale, nel gennaio del 1930, alla decisione di riqualificare il quartiere.

La divisione igiene e sanità fu incaricata di redigere una relazione sulle condizioni statiche ed igieniche degli edifici interessati dall'operazione⁷. «La città, da luogo malsano per definizione, diviene dunque sede elettiva del risanamento» [Giovannini 1996, 17]. In realtà, oltre alla motivazione igienica con «l'eliminazione completa delle casupole, maggiori centri d'infezione», ed economica «per la formazione del vero centro cittadino degli affari e dei commerci»; c'era uno scopo velato di ricambiare l'utenza dei residenti di una delle zone centrali della città. «Gli abitanti delle case infette dovranno essere trasportati nelle più salubri località»⁸.

Il trasferimento dei cittadini sfrattati dagli edifici da abbattere sarebbe stato possibile con l'occupazione degli edifici popolari dei Muredei, costruiti pochi anni prima. La costruzione della nuova piazza fascista è da interpretarsi entro una «concezione della città per classi e per funzioni, perseguita dal regime con obiettivi di controllo sociale oltre che di riscontro economico» [Sbetti 2005, 49]. Il compito di redigere il progetto di riqualificazione dell'area fu affidato agli ingegneri Segalla e Gaffuri, che nell'agosto del 1930 effettuarono il primo sopralluogo. Il 22 agosto il progetto di massima fu approvato dal Comune con la clausola di iniziare i lavori entro tre mesi dalla data di promulgazione del decreto di pubblica utilità⁹.

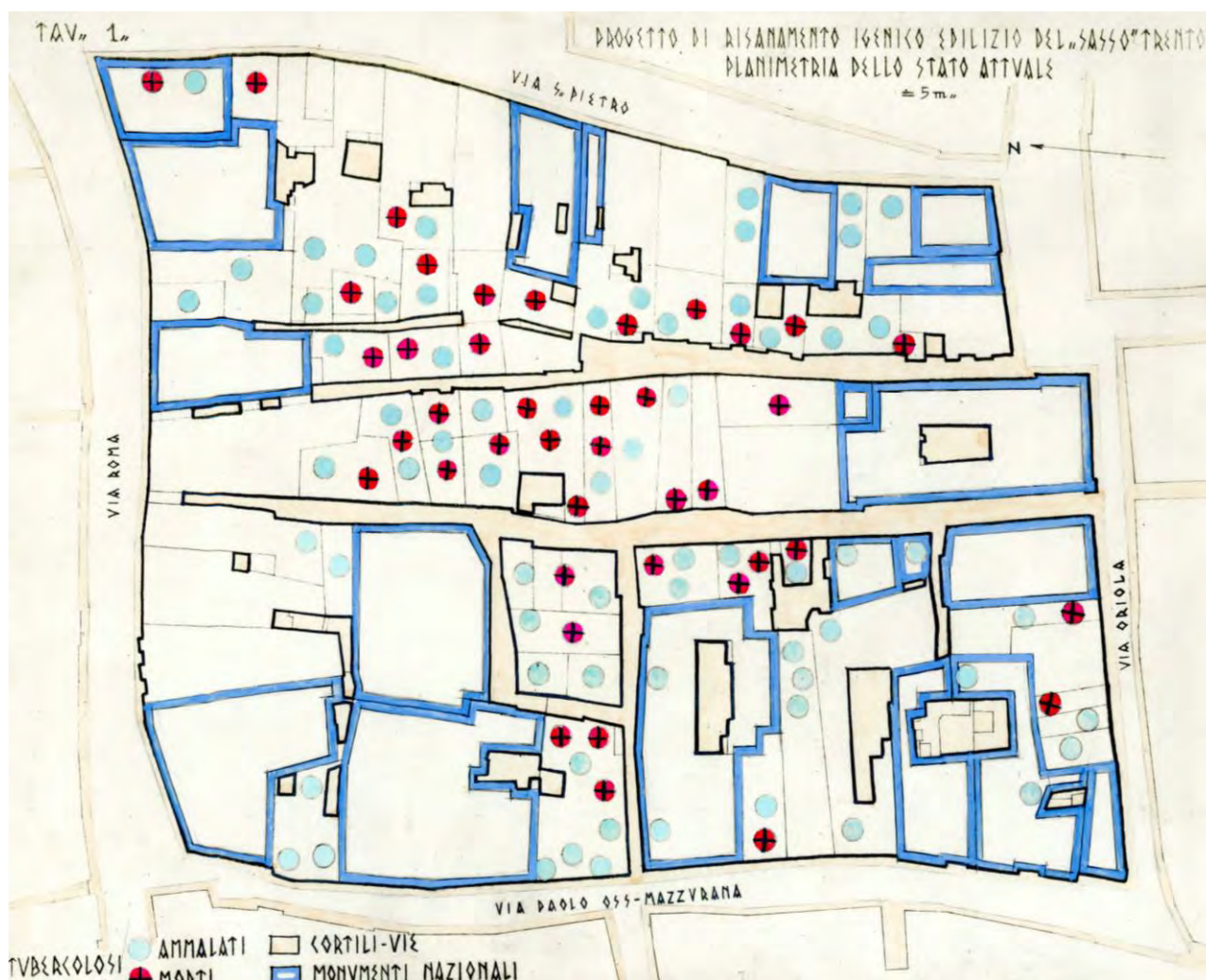


Fig. 3: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria dello stato attuale, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

3. L'approvazione del progetto

In dicembre l'amministrazione comunale approvò il progetto di dettaglio del risanamento dal costo complessivo di 9.000.000 di lire. La spesa a carico del Comune sarebbe stata di 3.285.300 di lire, distinta tra costi per gli espropri, per le opere di urbanizzazione primaria, per la viabilità, per le spese generali e gli imprevisti. La differenza sarebbe stata a carico dei privati che sarebbero intervenuti nel progetto ricostruendo gli stabili demoliti secondo le nuove linee «per una casa sana» [Giovannini 1996, 56]. Infatti il Comune era intenzionato a estinguere parte della spesa, mediante la vendita a privati delle aree espropriate non usate per strade e piazze pubbliche¹⁰. Il mese successivo il Comune chiese che le opere di risanamento del Sass fossero dichiarate di pubblica utilità, secondo la legge sugli espropri del 1865. Le abitazioni interessate dalle espropriazioni erano concentrate in tre zone del Sass, in particolare in località alla Veronetta, in fossato al Teatro e in quello al San Simonino¹¹. Il progetto prevedeva lo sventramento della parte centrale del Sass per creare una piazza di lati trenta per quarantacinque metri, contornata da fabbricati con portici, per portare aria e luce nel nucleo abitativo insalubre. L'uso del termine sventrare,

copiato dalla scienza medica, voleva sottolineare che bisognava «attaccare il male nel suo epicentro, secondo procedure che nulla hanno di vistoso o di appariscente» [Zucconi 1988, 33]. La comunicazione tra la piazza e le strade si sarebbe ottenuta tramite cinque passaggi di cui due sistemati a galleria. Il progetto era teso a mantenere i fabbricati monumentali delle vie che circondavano l'isolato, mentre le nuove costruzioni si sarebbero dovute armonizzare con l'architettura tradizionale trentina¹².

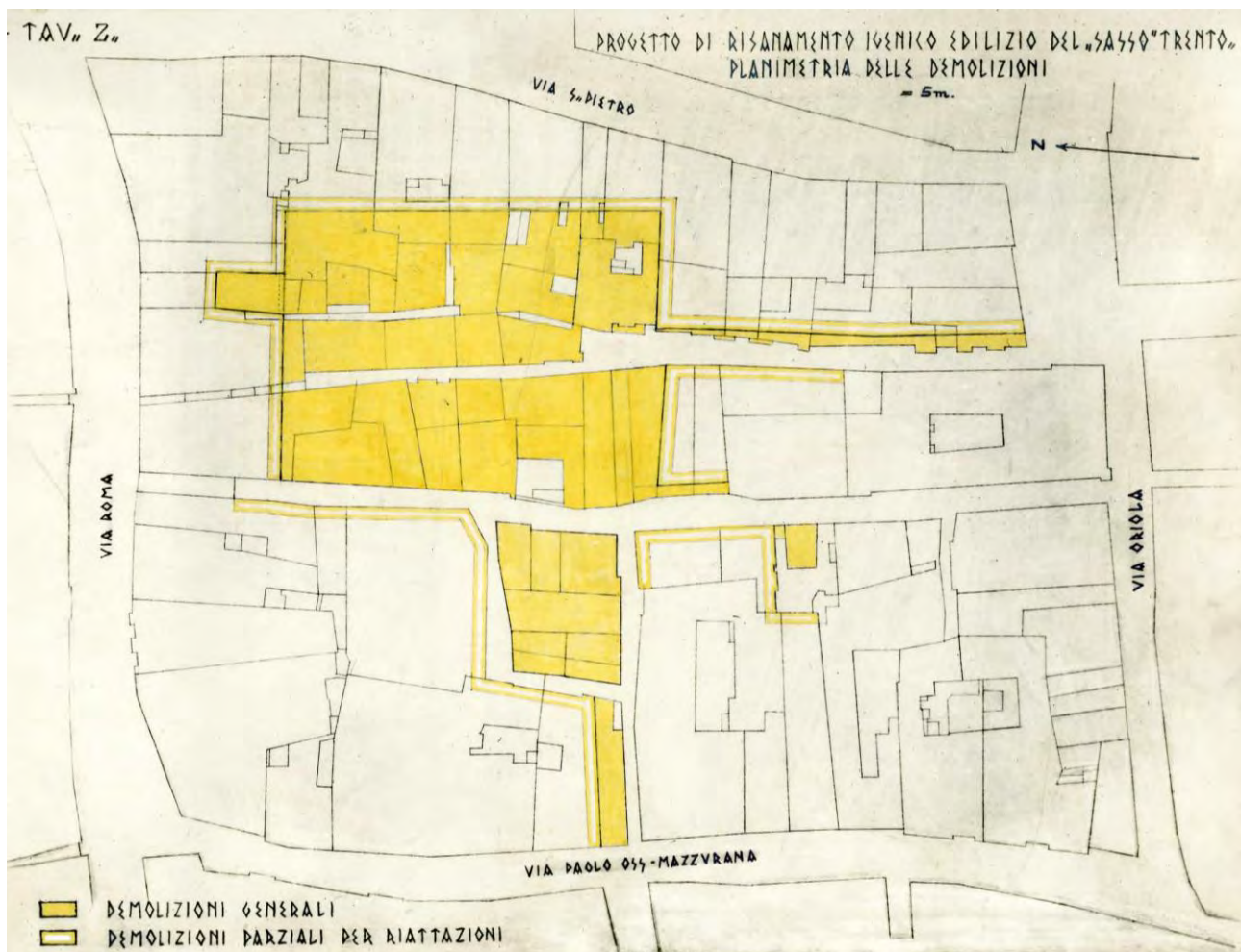


Fig. 4: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria delle demolizioni, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

Il 27 luglio 1931 il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici approvò il progetto di risanamento igienico del Sass, dichiarando le opere di pubblica utilità, con la clausola di apportare alcune modifiche al progetto. Le modifiche riguardavano l'allargamento stradale delle vie San Simonino e Malpaga e l'isolamento del teatro rispetto ai fabbricati vicini, in modo da consentire l'ampliamento del palco¹³. In settembre il Comune approvò il progetto definitivo con le relative modifiche richieste. Il 2 aprile 1932 il ministero accolse le richieste della città di ottenere agevolazioni per il calcolo delle indennità d'esproprio con la promulgazione di norme analoghe a quelle emanate per altre città. Nel frattempo però il governo respinse la richiesta comunale di ottenere un sussidio statale per la realizzazione

dell'opera di risanamento e concesse solo il pagamento del due per cento degli interessi del mutuo, che avrebbe contratto il Municipio per fronteggiare la spesa¹⁴.

Il podestà protestò comunicando che il Comune non avrebbe potuto affrontare una spesa di tre milioni di lire per realizzare lo sventramento del Sass e propose come soluzione che lo Stato acquistasse le caserme comunali e l'ospedale Militare versando al Comune l'importo di dieci milioni di lire, che sarebbe servito per finanziare i lavori del Sass¹⁵. Il 2 dicembre 1932 il podestà contrasse dunque un mutuo di dieci milioni di lire presso la Cassa di Risparmio locale per finanziare la spesa del risanamento del Sass e per rimettere in sesto le finanze comunali¹⁶. Dal carteggio d'archivio tuttavia si evince che nel luglio del 1933, dopo l'interessamento del Duce, fu concesso un contributo statale di un milione e mezzo di lire e la possibilità ad aprire un mutuo per la spesa comunale rimanente presso la Cassa Depositi e Prestiti¹⁷. In settembre il consiglio dei Ministri approvò il piano regolatore e di risanamento del Sass e il 19 ottobre 1933 fu promulgato il regio decreto che ne sancì la pubblica utilità¹⁸.

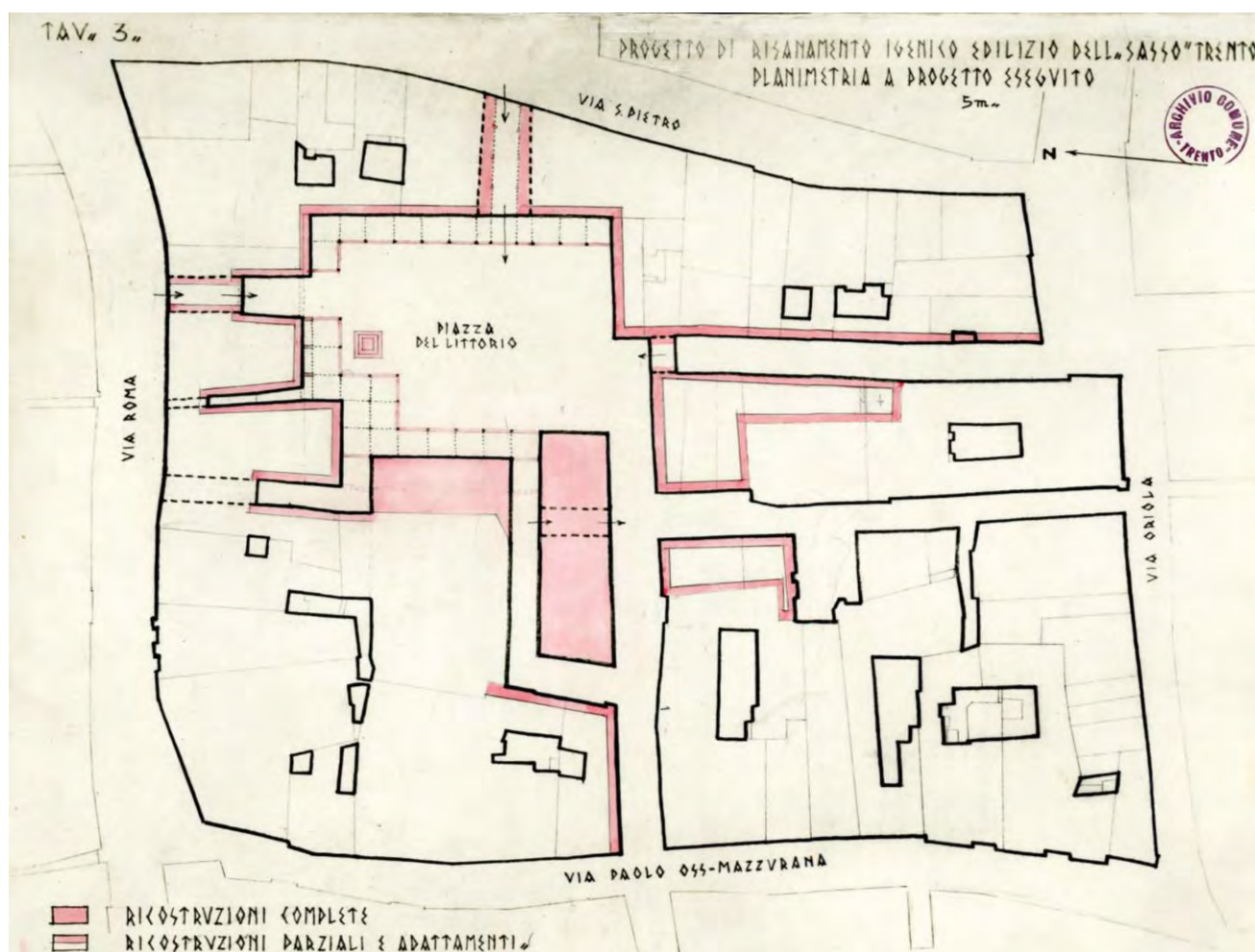


Fig. 5: E. Gaffuri e G. Segalla, progetto di risanamento igienico edilizio del Sass – Trento. Planimetria a progetto eseguito, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

In dicembre si iniziò il calcolo delle indennità dovute ai proprietari degli immobili espropriati¹⁹ e nel gennaio del 1934 partirono le operazioni d'esproprio²⁰. Il 27 dicembre 1940 i lavori per il risanamento del Sass furono completati²¹.

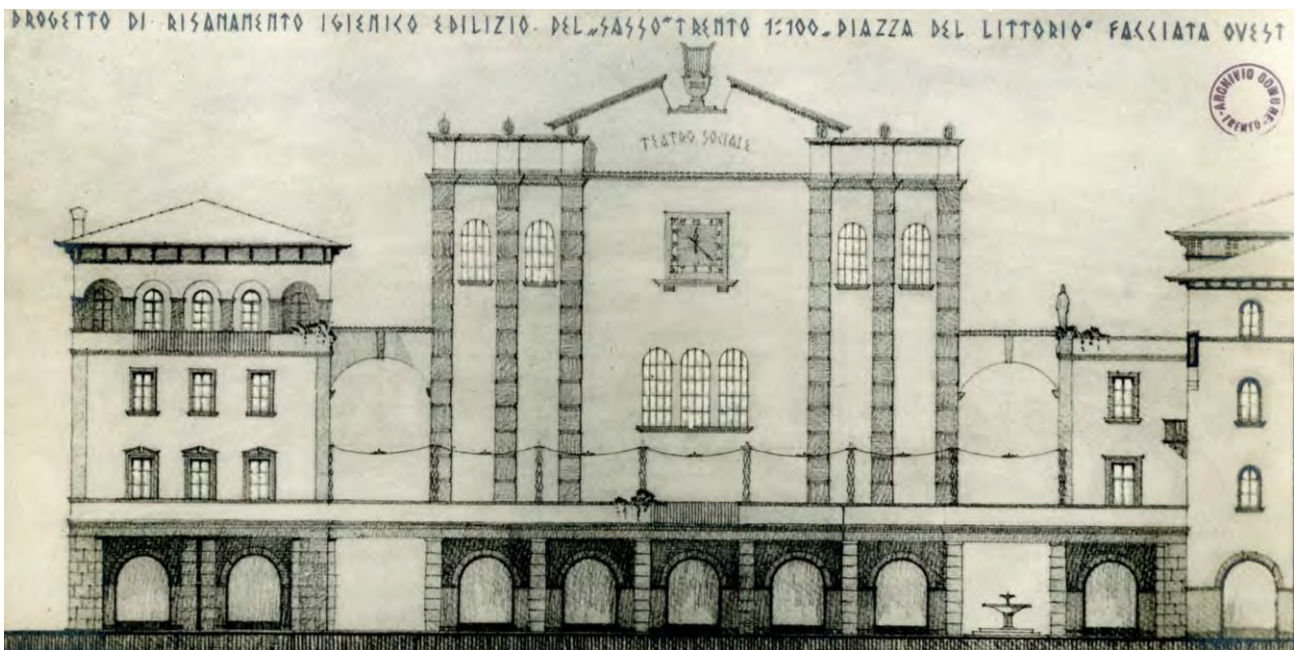


Fig. 6: E. Gaffuri e G. Segalla, *facciata ovest*, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

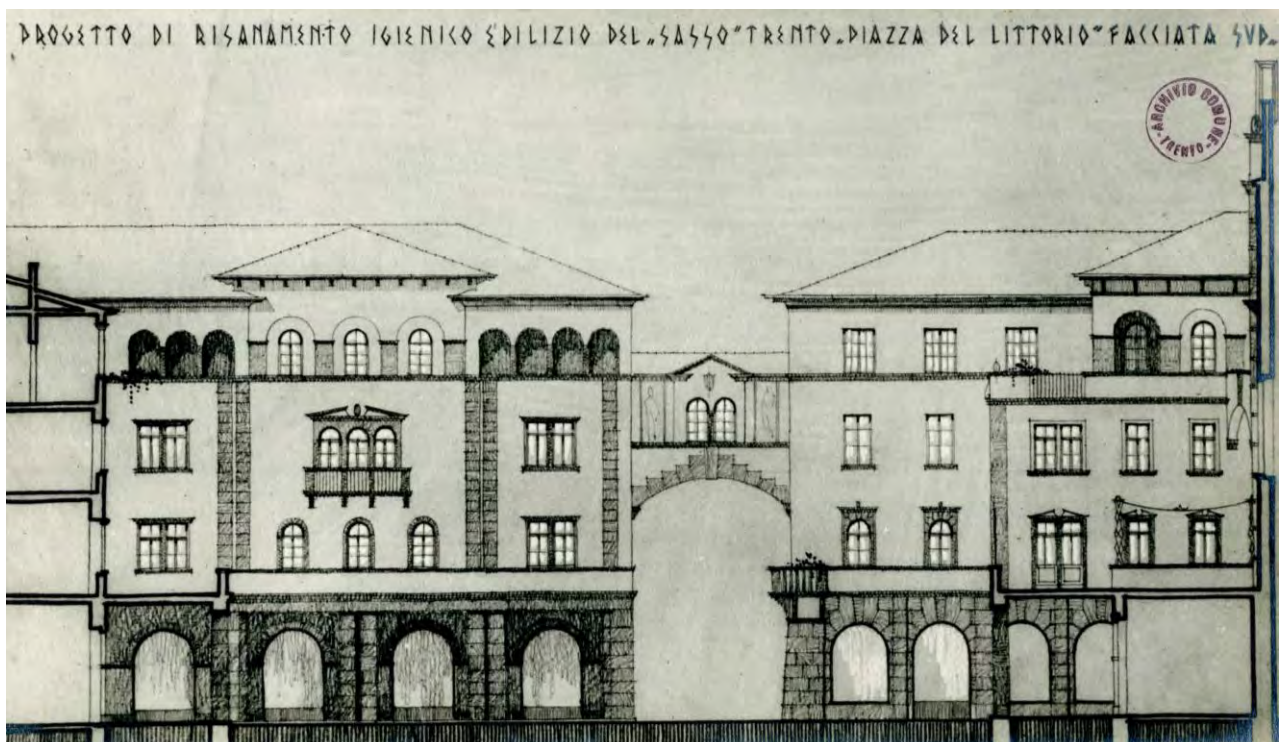


Fig. 7: E. Gaffuri e G. Segalla, *facciata sud*, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

4. Gli esiti

Gli edifici realizzati sulla piazza sono molto diversi rispetto a quelli rappresentati sui disegni conservati presso l'archivio di Trento. Gli edifici dai «toni vernacolari» [Bocchi 1989, 320] non furono realizzati e si preferì costruire architetture dalle linee semplici e prive di decorazioni. Le critiche al progetto iniziarono prima che fossero portati a termine tutti i lavori. Già nell'agosto del 1936 l'architetto Adalberto Libera in una lettera al podestà Scottoni espresse la sua contrarietà sull'estetica delle architetture che si stavano costruendo sulla piazza. Per Libera «lo slargo non fu concepito in modo unitario, e la colpa non fu solo dei progettisti, ma bensì anche dell'ufficio tecnico comunale, che non fu dotato di un organo capace di coordinare in sede estetica le iniziative dei privati». A suo dire, l'ufficio tecnico avrebbe dovuto essere affiancato da una commissione o da un architetto, che «nel campo urbanistico ed estetico avesse la competenza di risolvere i problemi di carattere generico». La commissione avrebbe dovuto stabilire la volumetria della piazza attraverso lo studio di un plastico e dettare le norme e i criteri che i singoli progettisti avrebbero dovuto perseguire.²² Il progetto di riqualificazione del Sass di Segala e Gaffuri «commise l'evidente errore di considerare l'ambito del *giro al Sass* come un unico grande isolato, contrariamente alla sua genesi storica, ch'era invece quella di un forte frazionamento in un fitto tessuto di diversi blocchi edilizi» [Bocchi, 1989, 320].

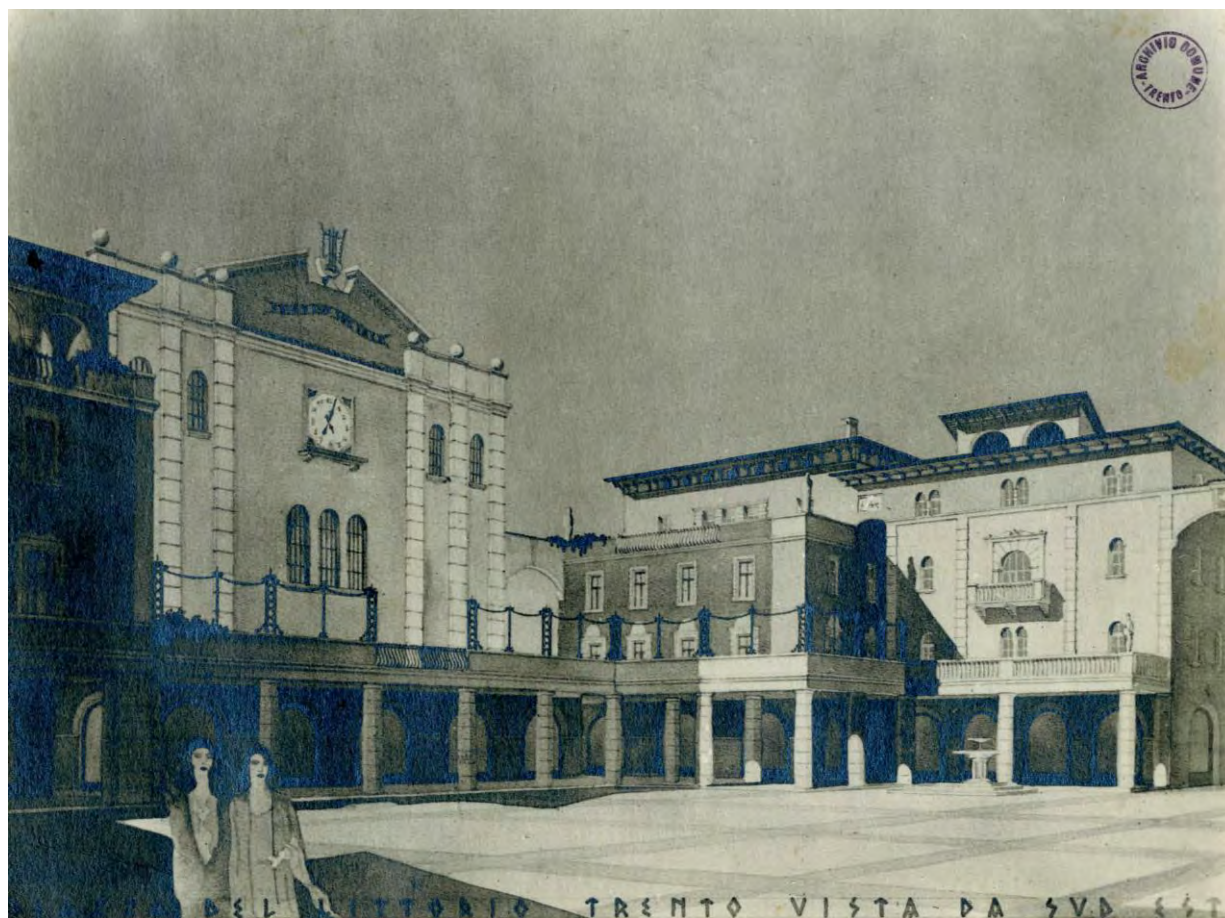


Fig. 8: E. Gaffuri e G. Segalla, vista prospettica da sud-est, («Studio di risanamento igienico edilizio del Sass», Trento, 1930, ACT 4.15-T252).

Il nuovo spazio, non considerando la «natura storica del luogo» e non rapportandosi con gli altri luoghi pubblici limitrofi, si impose come «un'enclave isolata, che diede vita ad un episodio spurio entro l'area centrale urbana» [Bocchi, 1989, 320]. La nuova piazza divenne il «simbolo locale [...] di una memoria collettiva attorno alla quale il fascismo intendeva costruire l'identità duratura degli italiani, [...] lasciando ai posteri i segni del fascismo» [Nicoloso 2011, 6].



Fig. 9 - 10: piazza Littorio, cartolina 1941, biblioteca comunale di Trento.

Conclusioni

Le fonti cinematografiche conservate presso l'istituto Luce sono importanti quanto la documentazione archivistica conservata presso l'archivio storico di Trento, perché ci permettono di indagare fino in fondo la cronistoria di quelle architetture di cui il fascismo si è servito per «soddisfare il bisogno del popolo di credere di avere radici su cui erigere le proprie impalcature identitarie» [Nicoloso 2012, 15]. Le architetture volute dal regime, dal Duce stesso in persona, avevano il compito di creare una nuova arte, «tradizionalista e al tempo stesso moderna: l'arte fascista» [Gentile 2001, 177], che avrebbe avuto il compito di educare le masse ai valori della nuova «era fascista». Anche i cortometraggi furono prodotti per tale scopo, ma ora essi sono diventati una testimonianza preziosa per rivivere gli avvenimenti che segnarono il regime. Per lo studio di un caso studio bisognerebbe sempre poter visionare i filmati d'epoca, perché ci trasmettono immagini, suoni e rumori di un passato remoto, che sono fonti preziose per poter comprendere meglio la sua storia. In questo lavoro di ricerca si è cercato di attuare tutto questo, anche se la carenza di materiale cinematografico ne ha sancito un limite.

Bibliografia

- BOCCHI, R. (1989). *Trento Interpretazione della città*. Trento: Arti Grafiche Saturnia.
- CIOLI, M. (2011). *Il fascismo e la "sua" arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- CIUCCI, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.
- FERRANDI, G. (2005). *Diario di una città Gli anni '40 a Trento*. Trento: Curcu & Genovese.
- GENTILE, E. (2001). *Il culto del Littorio, la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Bari: Laterza.
- GIOVANNINI, C. (1996). *Risanare le città l'utopia igienista di fine Ottocento*. Milano: Franco Angeli.
- GIOVANNONI, G. (1931). *Vecchie città ed edilizia nuova*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese

NICOLOSO, P. (2011). *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi.

NICOLOSO, P. (2012). *Architetture per un'identità italiana*. Udine: Gaspari.

SBETTI, S. (2005). *Il progetto di piazza Littorio a Trento. Dallo sventramento del quartiere del Sass alla costruzione di una nuova polarità urbana*. Trento: Università degli Studi di Trento.

ZUCCONI, G. (1988). *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti (1885-1942)*. Roma: Jaca Book.

Note

¹ Roma, Archivio istituto luce, *La visita di Mussolini a Trento del 31 agosto 1935*, giornale luce B0746 del settembre 1935.

² Ibidem.

³ Ibidem, *La traslazione della salma di Cesare Battisti*, giornale luce B0687 del 29 maggio 1935.

⁴ Ibidem, *Inaugurazione del faro votivo alla memoria di Cesare battisti sul monte Paganello*, giornale luce B0751 del 18 settembre 1935.

⁵ Trento, Archivio storico comunale, *La politica del fascio in architettura, Trentino* del 11 luglio 1937.

⁶ Ibidem, *La consegna delle strenne, Il Brennero* del 4 gennaio 1941.

⁷ Trento, Archivio storico comunale, *Risanamento Sass* ACT 4.15, vol. T252\1, lettera del Municipio di Trento alla divisione III Igiene e Sanità del 31 gennaio 1930.

⁸ Ibidem, studio del risanamento igienico edilizio del Sass di Trento degli ingegneri Gaffuri e Segalla del 1930.

⁹ Ibidem, nota del podestà del 21 e 22 agosto 1930.

¹⁰ Ibidem, nota del podestà del 5 dicembre 1930.

¹¹ Ibidem, lettera del podestà al prefetto della provincia del 5 gennaio 1931.

¹² Ibidem, protocollo del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici del 27 luglio 1931.

¹³ Ibidem, lettera della Prefettura di Trento al podestà della città del 24 agosto del 1931 e nota del podestà del 5 settembre del 1931.

¹⁴ Ibidem, lettera del prefetto al podestà del 2 e 12 aprile 1932.

¹⁵ Ibidem, nota del podestà del 16 giugno 1932 e lettera del podestà al prefetto del 30 dicembre 1932.

¹⁶ Ibidem, nota del podestà del 2 e 5 dicembre 1932.

¹⁷ Ibidem, lettera del prefetto al podestà del 27 marzo 1933, articolo di giornale del 22 luglio 1933, telegramma del podestà al Duce del 23 luglio 1933 e lettera del podestà al direttore del Banco di Napoli del 7 marzo 1934.

¹⁸ Ibidem, nota di Vittorio Emanuele III del 19 ottobre 1933 e nota del podestà del 31 ottobre 1933.

¹⁹ Ibidem, lettera del podestà al procuratore superiore delle imposte dirette del 19 dicembre 1933 e lettere del prefetto al podestà del 18 e 23 dicembre 1933.

²⁰ Ibidem, lettera del podestà alla federazione provinciale fascista della proprietà edilizia del 5 gennaio 1934 e lettera dell'associazione fascista della proprietà edilizia di Trento al podestà del 5 maggio 1934.

²¹ Ibidem, legge del 2 gennaio 1936 e lettera del Comune al Corpo Reale del Genio Civile del 27 dicembre 1940.

²² Ibidem, lettera di Adalberto Libera al podestà del 24 agosto 1936.

Dal cinema all'architettura: il paesaggio urbano e rurale nel cinema e nel documentario italiano del dopoguerra

From movies to architecture: urban and rural landscape in Italian post-war feature films and documentaries

ANDREA MAGLIO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

In Italian movies after the Second World War, and specially in the "neorealist" ones, the number of exterior shots increases considerably, even though studio shots are not abandoned. Some examples are Roma città aperta, Paisà or Viaggio in Italia, where the exterior setting is, respectively, related to the war tragedy, the representation of the new country after the war, and the inner troubles of a foreign couple. Today, these unique representations of the landscape take on the value of documents, beyond the intentions of directors, screenwriters, cinematographers and location managers. Yet just as in photography, the cinematic medium does not provide a neutral, objective representation of reality, and so requires constant and careful interpretation. The historian therefore has access to a source that is quite different from the traditional ones and that, as a medium, must be used with clear and appropriate methodologies. Apart from its use in feature films, the medium has also been employed by architectural critics and historians, such as Roberto Pane, and by the 1960s architectural avant-garde, for purposes of conveying their utopian plans and designs.

Parole chiave

Cinema, architettura, neorealismo, storia urbana, paesaggio

Cinema. Architecture, Italian neorealism, urban history, landscape

Introduzione

Il rapporto tra architettura e cinema costituisce un tema di sicuro interesse e sul quale esistono numerosi studi di ambiti disciplinari necessariamente differenti. Molto spesso tale tema è stato indagato analizzando le modalità con cui il cinema rappresenta l'architettura e l'ambiente urbano; al contrario, più raramente si è invece riflettuto sul cinema quale strumento per le discipline dell'architettura. Da questo punto di vista, da parte del mondo dell'architettura sono molteplici le possibilità di utilizzo del cinema, nei suoi esiti evocativi e nei suoi aspetti tecnici: oltre all'uso della ripresa cinematografica per illustrare le proprie opere, o del documentario su figure decisive del panorama contemporaneo, come nei casi di successo relativi a Louis Kahn e a Frank Owen Gehry, il mezzo cinematografico può diventare un vero e proprio strumento progettuale. Peraltro, oggi le modalità di presentazione dei progetti architettonici e urbanistici si basano su una visione in movimento capace di un grado di verosimiglianza sempre maggiore fino a simulare una ripresa cinematografica. In tal senso, oltre settant'anni fa Sigfried Giedion già richiamava il tema della "quarta dimensione" dell'architettura moderna riferendosi all'edificio del Bauhaus di Dessau, paragonato all'*Arlesienne* di Picasso [Giedion 1941, 490-491], e dopo

ANDREA MAGLIO

di lui Bruno Zevi sosteneva la necessità del cinema per la comprensione dell'architettura basandosi sul concetto di "spazio" [Zevi 1948].

Operando una schematizzazione estrema per quanto attiene all'origine dei generi cinematografici, nel binomio composto dai fratelli Lumière e da Georges Méliès è stata individuata la distanza tra due posizioni, una realistica e quasi documentaristica e l'altra illusionistica e antesignana rispetto ai contemporanei effetti speciali [Toubiana 2015, 22-23]. Sulla scia dei Lumière tra il 1909 e il 1919 Albert Kahn si sforza addirittura di riprendere immagini della civiltà umana nell'intero globo. Se la pellicola girata in esterni fornisce evidentemente un documento dello stato di un determinato paesaggio urbano e rurale, benché non del tutto oggettivo ma mediato sempre dallo sguardo dell'autore, il cinema del genere "fantastico", compresa la *science fiction*, testimonia senz'altro lo *Zeitgeist* di un'epoca e fornisce suggestioni all'architetto anche a distanza di tempo; infatti, anche le ricostruzioni in studio di ambienti urbani, fedeli o meno alla città rappresentata, fornirebbero interessanti chiavi di lettura, che non trovano però spazio in questa sede. Se al lavoro dell'architetto talvolta sembra accostarsi quello degli scenografi che ricreano città immaginarie, anche l'urbanista si è sovente servito del mezzo cinematografico per pubblicizzare gli esiti del proprio lavoro, in modo da sottolineare il suo ruolo "sociale" e trascendere quello del puro tecnico [Ciacci 2001, 17-24].

Infine, non va trascurato l'uso del film come documento a disposizione del critico e dello storico dell'architettura, oggetto conclusivo delle presenti note. Si vuole qui focalizzare infatti l'attenzione sul rapporto tra cinema e architettura in un momento cruciale quale quello del dopoguerra italiano, fino alla stagione delle avanguardie degli anni Sessanta. Il neorealismo italiano rappresenta un caso-studio di estremo interesse, proprio per la volontà di ambientare nei luoghi reali le vicende narrate. Se è stato già osservato come una certa parte delle scene del cinema neorealista siano girate in studio, senza dubbio però moltissime altre riprese sono effettuate in esterna e la visione dei film dell'epoca restituisce oggi preziose immagini delle città e dei paesaggi di quegli anni. Il dopoguerra è anche l'epoca d'oro del documentario italiano, di cui spesso sono autori proprio i registi del cinema neorealista. Da queste esperienze discendono diversi tentativi di utilizzare il nuovo *medium* cinematografico da parte di figure molto diverse del mondo dell'architettura dei decenni seguenti, capaci di filmare sia per "interpretare" un contesto che per progettare.

1. Dal neorealismo al boom economico

La nascita del neorealismo italiano è generalmente associata all'uscita del film *Ossessione*, di Luchino Visconti, nel 1943. Opponendosi al filone dei "telefoni bianchi" dell'ufficialità fascista la pellicola, le cui scenografie sono dell'architetto Gino Franzini - che aveva già lavorato con Mario Camerini, Camillo Mastrocinque e Mario Soldati -, rappresenta un cambiamento radicale per la storia, le ambientazioni e lo sfondo sociale. Non a caso, Visconti era stato collaboratore di Jean Renoir, riferimento imprescindibile per tutta la generazione dei neorealisti italiani, in particolare con *Toni*, del 1935. Insieme alla pellicola di Visconti, quali *seminal films* vanno citati anche *Quattro passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti (1942) e *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1944).

Più ancora di *Ossessione*, però, è *Roma città aperta*, ultimato da Roberto Rossellini nel 1945, a delineare i tratti di un genere nuovo, con abbondanza di scene in esterni e una singolare consonanza tra le vicende narrate e il paesaggio urbano dove queste avvengono. Nel film sono già presenti tutti gli elementi tipici del neorealismo cinematografico: la scelta di personaggi comuni e di storie tratte dalla quotidianità,

l'abbandono della lingua ufficiale in favore del linguaggio parlato e delle variazioni dialettali, la preferenza per problematiche contemporanee, e ancora, come si diceva, la predilezione per ambientazioni reali, sia per gli esterni che per gli interni, invece delle ricostruzioni a Cinecittà [Micchichè].

Non è questa la sede per citare l'ampia produzione del cinema neorealista, che conta le opere, tra gli altri, di Pietro Germi, Luigi Zampa, Francesco De Robertis e Federico Fellini, oltre ai nomi già citati di Visconti, Rossellini e De Sica. Il passaggio dall'epoca del fascismo al dopoguerra non sarebbe comprensibile se non anche grazie ai film neorealisti, che influenzano anche generazioni successive di registi, come ad esempio Antonioni. L'individuazione del termine cronologico conclusivo di questa ondata non è unanime, poiché secondo alcuni si situerebbe già nei primi anni Cinquanta e secondo altre voci invece la temperie neorealista arriverebbe fino a Pasolini. Probabilmente è ancora un film di Rossellini a segnare l'apice di tale parabola e ad evidenziare un cambiamento di rotta, ossia *Viaggio in Italia* (1953-54), dove la vicenda di una coppia borghese di inglesi in crisi coniugale ritrova la propria unità grazie al confronto/scontro con un contesto "altro", sorprendente e a tratti perturbante. Non è un caso se tale pellicola influenza notevolmente la *nouvelle vague* francese che, pur mostrando alcune affinità col fenomeno italiano, muove da presupposti differenti [Toubiana 2014, 25-27]. Simbolicamente, l'ambientazione napoletana si riallaccia a quella di uno dei film capaci di anticipare alcune tematiche neorealiste, quale *Assunta Spina*, del 1915, con la diva del muto Francesca Bertini [Maglio 2014, 1945-1946].

2. Paesaggi nel cinema italiano

Probabilmente grazie a una lunga tradizione di vedutismo pittorico iniziata col Grand Tour e poi di immagini fotografiche di elevata capacità narrativa, al di là di precedenti europei quali Sjöström e Renoir, più che in altre nazioni a partire dalla stagione neorealista il cinema italiano ricorre al paesaggio urbano e rurale quale scenografia ideale per le ambientazioni delle proprie storie. Tuttavia, il paesaggio in tale contesto non va inteso solo quale elemento iconografico neutro ma, proprio come certe opere pittoriche, assuma una valenza antropologica che trascende il valore estetico e sembra interagire autonomamente con i personaggi. In particolare con il neorealismo, il paesaggio passa dalla tradizione del vedutismo a quella della narrazione empatica. Assumendo, come detto, l'opera prima di Visconti *Ossessione* quale simbolico punto d'inizio del neorealismo cinematografico, si può già notare la presenza di un paesaggio capace di divenire quasi "forma simbolica", come è stato efficacemente osservato [Bernardi 2002, 11-19]. Visconti «trasferiva la tragica vicenda erotica del romanzo di James Mallahan Cain *Il postino suona sempre due volte* nella realtà della "bassa" ferrarese, laddove l'utilizzazione degli scenari aperti e naturali corrispondeva al rifiuto delle storie fasulle girate in ambienti chiusi e posticci» [De Nicola 1996, 17-18].

Qualcosa di simile avviene in *Riso amaro* (1949), dove le sconfinite risaie assumono chiaramente una valenza socio-antropologica e si rendono necessarie non tanto allo svolgimento dell'intreccio quanto al veicolo del messaggio di denuncia. Le scene corali riprese dall'alto da De Santis svolgono proprio tale funzione, capovolgendo del tutto il senso della ripresa "in soggettiva" e superando il semplice processo di identificazione con un determinato personaggio. Un analogo capovolgimento di prospettiva sarà attuato in

ANDREA MAGLIO



Fig. 1: *Riso amaro* (1949), di Giuseppe De Santis: Silvana Mangano nel paesaggio delle risaie vercellesi.

Fig. 2: *Roma città aperta* (1945), di Roberto Rossellini: la scena finale del film, dopo la fucilazione di don Pietro, interpretato da Aldo Fabrizi.

maniera mirabile da Hitchcock in *The Birds* (*Gli Uccelli*, 1963), nella celebre scena in cui dalle riprese nella cittadina di Bodega Bay si passa a quella dall'alto, con l'esplosione della stazione di servizio, osservata dal punto di vista degli uccelli stessi. Non a caso De Santis aveva scritto nel 1941 *Per un paesaggio italiano* scagliandosi contro il modo "pacchiano-pittorresco" di utilizzare il paesaggio e auspicando un'immersione negli ambienti reali [De Santis 1941].

Roma funge da contesto ideale per questo rapporto empatico tra dramma e scenario, a partire dalla vicenda di Anna Magnani tra le rovine della città bombardata di *Roma città aperta*, giustamente definito da Ennio Flaiano un "documento romanizzato" [Flaiano 1945]. Con *Ladri di biciclette* (1948) Vittorio De Sica trasforma la città in un'infernale *via crucis* e il paesaggio urbano in una successione di luoghi della disperazione reali e simbolici al tempo stesso. Tra i film di ambientazione romana andrebbero citati anche *Sciuscià* (1946), di De Sica, *Sotto il sole di Roma* (1948), di Castellani, *Bellissima* (1951), di Visconti, *Roma ore 11* (1952), di De Santis, e tanti altri. In molti casi sembra che i luoghi impressi sulla pellicola siano demitizzati anche quando si tratta di celeberrimi ambienti urbani della capitale italiana. Eppure, come è stato osservato, «fin dal neorealismo, il cinema italiano mostra una coalescenza di realtà e mito affatto nuova» [Bernardi 78]. Questo avviene senza dubbio in *Viaggio in Italia*, che rappresenta un caso emblematico di lettura del paesaggio da parte del cinema, ma allo stesso tempo un'eccezione per la volontà di richiamarsi esplicitamente al vedutismo, abbandonando le ambientazioni più tipicamente neorealiste per calarsi nella complessità di luoghi mitici quali il Vesuvio, Capri o Pompei.

Nel film l'epifania del dramma avviene in presenza dei calchi pompeiani, simbolo di una tragedia epica in cui si rispecchia l'angoscia interiore di Ingrid Bergman; la riconciliazione con il marito avviene però durante la caotica e quasi violenta processione religiosa che sembra quasi contrapporre sacro e profano quali elementi complementari della cultura mediterranea. Se la Capri di George Sanders rappresenta una piacevole ma colpevole trasgressione, il paesaggio vesuviano con le ville e le rovine, così come Napoli con i musei e le strade affollate, aumentano l'inquietudine della Bergman. Il mito e la classicità possono avere funzione catartica, ma anche infondere un senso quasi panico di terrore. La stessa Bergman tre anni prima, nel 1950, era stata protagonista di *Stromboli* (*Terra di*

Dio), diretta per la prima volta da Rossellini: qui il ruolo dell'architettura spontanea sembra rivoltare il mito ottocentesco delle forme "mediterranee" capresi, e del sud in generale, sempre lette attraverso il filtro dell'armonia con il paesaggio. Il personaggio interpretato dalla Bergman non riesce a sopportare gli spazi riparati e angusti della casa strombolana, ora simbolo di arretratezza e degrado, e tali luoghi sono vissuti come una prigione, da cui non esiste scampo nemmeno all'esterno, poiché il Vulcano circondato dal mare si profila come emblema di una natura pericolosa e inospitale.

La Roma post-bellica, le risaie vercellesi, il paesaggio vesuviano e l'isola di Stromboli non mantengono nulla della tradizione oleografica e divengono, anche in negativo, specchio dello stato d'animo dei personaggi; più in generale questi paesaggi esprimono la condizione del Paese in un momento drammatico, in cui la speranza si mescola allo smarrimento e la mancanza di certezze diviene paradossalmente un presupposto per ritrovare un'identità.



Figg. 3-4: Stromboli, Terra di Dio (1949), di Roberto Rossellini: Karin, interpretata da Ingrid Bergman, tra le rocce vulcaniche e sullo sfondo dell'architettura mediterranea dell'isola.



Figg. 5-6: Viaggio in Italia (1954), di Roberto Rosellini: Alex e Katherine, interpretati da George Sanders e Ingrid Bergman, sullo sfondo del paesaggio vesuviano e Katherine al Museo Archeologico di Napoli.

ANDREA MAGLIO

3. Architetti usano il cinema: documento e progetto

La stagione del documentario neorealista influenza anche gli architetti, interessati al mezzo cinematografico come strumento di lettura privilegiato del paesaggio urbano e rurale. Da questo punto di vista, di sicuro interesse appare l'uso della ripresa attuato da Roberto Pane, noto storico dell'architettura e teorico del restauro, oltre che progettista. Dopo aver sostituito la fotografia al disegno quale elemento di studio per l'ambiente urbano e per il paesaggio, egli rivolge la propria attenzione proprio alla ripresa cinematografica. Precedente del suo lavoro era stato il "critofilm", un termine coniato nel 1948 da Carlo Ludovico Ragghianti per leggere le opere d'arte attraverso luci, movimenti di macchina e montaggio tipici della produzione cinematografica: si trattava di un approccio derivato dalla cultura puro-visibilista che sostituiva una fruizione "immediata" a quella colta e letteraria. L'idea sarà successivamente ripresa da Paolo Portoghesi che, con il documentario *Il linguaggio di Francesco Borromini* (1967), adotterà riprese virtuosistiche zenitali e lunghi piani-sequenza in grado di rendere le successioni degli spazi e l'alternanza concavo-convessa [Scremin]. Pane si rivolge invece all'ambiente urbano e, legandosi alla sua produzione editoriale, cura riprese documentarie con l'obiettivo di aumentare il coinvolgimento psicologico ed emotivo dello spettatore [Mangone 2014, 163]. Al volume *Napoli imprevista* (1948), già costruito con una galleria fotografica di taglio neorealista, seguono i documentari *Napoli conventuale* (1951) e *Scale aperte e fabbriche del '700* (1954), mentre non sarà mai realizzato quello relativo a Posillipo.

Legati invece al libro *Sorrento e la costa* (1955) a alla sua attività per la pianificazione della costiera sorrentina sono i documentari *Miti e paesaggi della penisola sorrentina* e *L'architettura della penisola sorrentina*, entrambi del 1955 e quest'ultimo presentato alla XVI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dove in giuria v'è proprio Ragghianti, e poi ripresentato alla XVIII Mostra veneziana del 1957 alla "I Mostra

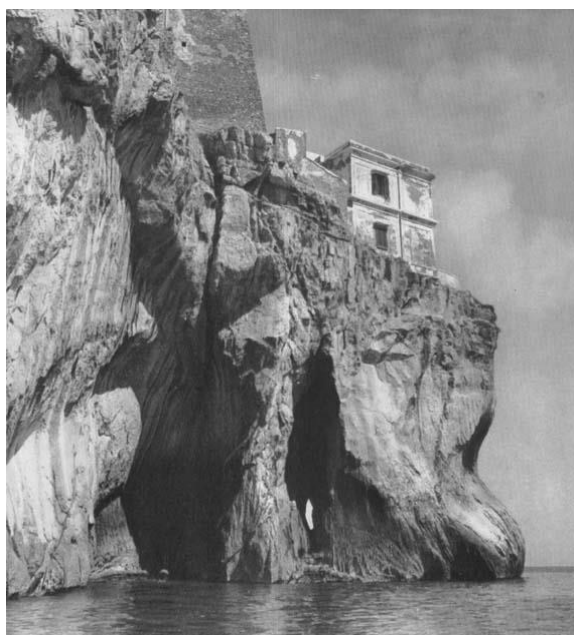


Fig. 7: Punta della Campanella. Torre cinquecentesca e casa del faro (foto di Roberto Pane, da *Sorrento e la costa*, 1955).

Fig. 8: San Martino Valle Caudina (foto di Roberto Pane, da *Campania. La casa e l'albero*, 1961).

retrospettiva del film sull'arte". È stato osservato come Pane, coadiuvato da Massimo Nunziata, guardi al neorealismo e in particolare al Rossellini di *Roma città aperta* e al Visconti di *Ossessione* e de *La terra trema* [Giusti 2010, 494]. A questi cortometraggi ne seguiranno altri, come *Montesarchio e la Valle Caudina* e *Una strada come opera d'arte*, entrambi del 1961, dove il tema è ancora una volta il paesaggio inteso come bene culturale dinamico *nello spazio e nel tempo*, ricco di implicazioni storiche e capace di suscitare compartecipazione emotiva. Nel 1967, introducendo il XVI Convegno internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, dedicato al tema *Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, Giulio Carlo Argan individua proprio nel cinema lo strumento migliore per indagare la dimensione esistenziale della città [Argan 1969].

Negli anni Sessanta alla stagione del neorealismo segue una fase di sperimentalismo avanguardistico in diversi campi della cultura italiana, tra cui quello dell'architettura. Si afferma in taluni contesti l'uso innovativo di nuovi mezzi espressivi per rappresentare gli esiti di un'attività progettuale spesso condotta in *team* e non di rado a carattere utopico. Nel 1969 Andrea Branzi insieme al gruppo di Archizoom produce il video *No-Stop-City. Progetto teorico di sistema metropolitano diffuso*, dove una città illimitata e senza forma è mostrata attraverso una sequenza filmica: l'attenzione è infatti spostata dall'oggetto al processo che lo genera e il video, fondato sulla logica computazionale, mostra la città che si genera da un foglio scritto a macchina [La Rocca 2014, 72-73]. Anche l'altro gruppo radicale del filone utopico italiano, Superstudio, produce un film nel 1971, intitolato *Architettura interplanetaria* e soprattutto, nel 1972, da un progetto dell'anno precedente, *Supersuperficie*, presentato al MoMA di New York alla mostra "Italy. The New Domestic Landscape", curata da Emilio Ambasz. A questo segue il progetto di una pentalogia intitolata *Supersuperficie-vita*, articolata nei capitoli *Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte*, i cui storyboard sono pubblicati da «Casabella» tra il 1972 e il 1973. Di questi, nel 1973, solo *Cerimonia* è realizzato. Si concentra l'attenzione sul rapporto tra l'architettura e gli "atti primari" della vita nel tentativo «di una rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura» [De Simone 2014, 231].

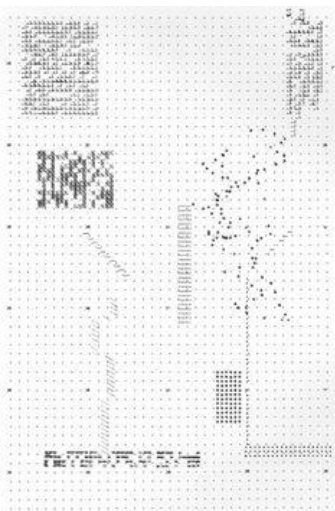


Fig. 9: Archizoom, *No-Stop-City*, 1969, fotogramma del film.

Fig. 10: Superstudio, *Supersuperficie*, 1971.

ANDREA MAGLIO

Conclusioni

La portata innovativa del neorealismo italiano si misura anche dalla capacità di leggere la città e il paesaggio italiani in maniera inedita, quali elementi capaci da un lato di testimoniare un'armonia forse non ancora perduta e dall'altro come scenari che osmoticamente filtrano il dramma dei personaggi. Certamente il paesaggio diviene in tal modo un fattore vivo, come lo intende anche Roberto Pane nei suoi documentari degli anni Cinquanta e, come già osservato, tanto nel cinema quanto nel documentario, può essere considerato una vera e propria "forma simbolica". Il lavoro di Pane appare specularmente a quello delle avanguardie utopiche di Archizoom e Superstudio del decennio successivo. La città appare in crisi, come sostiene Argan nel 1967, e attraverso il cinema emergerebbe chiaramente il fallimento di ogni teoria e di ogni prassi urbanistica contemporanea.

Dall'interazione tra cinema e architettura emerge tuttavia, pur nella separazione degli ambiti disciplinari, una prospettiva operativa comune che informa tanto i progetti visionari degli anni Sessanta quanto gli usi della ripresa nel documentario: anche se possono diventare luoghi oppressivi e soffocanti, come in *Viaggio in Italia*, o dell'arretratezza e dell'emarginazione, come in *Stromboli*, provocando in tal modo la fuga in avanti delle avanguardie architettoniche, gli ambienti rurali e la città storica sembrano offrire riparo dalla disgregazione morale del Paese, che si accentua ancor più con il boom economico. Peraltro, solo apparentemente permane un contrasto tra gli ambienti non urbani da un lato, come la penisola sorrentina, la "bassa" ferrarese o le isole Eolie, e dall'altro la metropoli investita dal dramma, di cui Archizoom e Superstudio propongono un superamento definitivo. La presenza "invisibile" dei germi di una crisi della città e del territorio nei film del dopoguerra, suggerita dai registi forse in maniera inconsapevole ma istintiva, rimanda alla stessa radice degli slanci utopici delle avanguardie progettuali. Sebbene possa sembrare che le due stagioni siano divise da un salto epocale, se analizzate contestualmente appaiono come fenomeni pervasivamente intrecciati. L'idea destabilizzante secondo cui la «storia non può che essere anacronistica» [Didi-Huberman 2000] porta a ricomporre certe visioni urbane e del territorio in maniera libera e ad individuare tracce nascoste che le immagini - anche cinematografiche - tradiscono. Se, come scriveva Merleau-Ponty, l'invisibile è parte essenziale e determinante del visibile [Merleau-Ponty 1964], i luoghi mitici del paesaggio e della classicità italiani sono pervasi da quell'"invisibile" percepito in maniera più violenta e drammatica da un osservatore nordeuropeo come lo sono i personaggi interpretati dalla Bergman.

In definitiva, nella società, nel cinema e nell'architettura il passaggio dalla fase della prima ricostruzione, con città ancora tra le macerie, a quella dell'espansione degli anni Sessanta non rappresenta solo un cammino verso il progresso e lo sviluppo, ma contiene in sé tutte le contraddizioni fin qui adombrate, nonché i presupposti di macroscopiche disfunzioni che emergeranno con chiarezza nei decenni successivi. Tale presenza dell'"invisibile" affiora già nel cinema neorealista e poi in quello di registi assai diversi tra loro, come Antonioni e Pasolini, e permea la stagione del documentario post-bellico così come quello di architettura che ne deriva. Questo approccio influenza diversi progetti architettonici degli anni Sessanta, quando la derivazione dalle modalità comunicative proprie del fumetto, della Pop Art e della musica non può non includere anche quelle del cinema. Il rapporto tra la prima e la settima arte emerge allora con tutti i suoi intrecci alla luce del fatto che il cinema, ancor più delle altre arti, non solo riproduce la realtà, ma la rende visibile e quindi, per riprendere la riflessione merleau-pontiana, «rende visibile l'invisibile» [Kristensen 2006, 123].

Bibliografia

- ARGAN, G. C. (1969). *Relazione introduttiva*, in *Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, Atti del XVI Convegno internazionale di artisti, storici e studiosi d'arte (1967). Bologna: Cappelli.
- BERNARDI, S. (2002). *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.
- BRUNETTA, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*. Torino: Einaudi.
- BRUNETTA, G. P. (1982). *Storia del cinema italiano*. Vol. III "Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959". Roma: Editori Riuniti.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso. Trad. it. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Monza: Johan & Levi, 2015.
- CAPPABIANCA, A., MANCINI, M. (1981). *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*. Roma: Kappa.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- CLARK, B. (1997). A cura di. *The Cinematic City*. London-New York: Routledge.
- CRESTI, C. (2003). *Cinema e architettura*. Firenze: Angelo Pontecorboli.
- CUCCU, L., SAINATI, A. (1987). A cura di. *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*. Napoli: ESI.
- DE BLIGNIÈRES, P. (1995). *Albert Kahn. Les jardins d'une idée*. Paris: Les utopies de la Bibliothèque.
- DE NICOLA, F. (1996). *Neorealismo*. Milano: Editrice Bibliografica.
- DE SANTIS, G. (1941), *Per un paesaggio italiano*, in «Cinema», n. 116.
- DE SIMONE, M. L. (2014). *Superstudio*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit. Trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri 2007.
- FLAIANO, E. (1945). *Città aperta*, in «La domenica», n. 39, 30 settembre 1945, poi ne *Il dopoguerra di Rossellini*. A cura di APRÀ, A. (1995). Roma: Cinecittà International.
- GIEDION, S. (1941). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Harvard: Harvard University Press, trad. It. *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*. Milano: Hoepli, 1965.
- GIUSTI, M. A. (2010). «Una strada come opera d'arte». *Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. A cura di CASIELLO, S., PANE, A., RUSSO, V. Venezia: Marsilio.
- KRISTENSEN, S. (2006). *Maurice Merleau-Ponty. Une esthétique du mouvement*, in «Archives de Philosophie», Tome 69, n. 1.
- LA ROCCA, F. (2014). *Andrea Branzi e Archizoom*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- MAGLIO, A. (2014). *Cinema, storia e identità urbana: il caso di Napoli*, in *Visibile/Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*. A cura di ADORNO, S., CRISTINA, G., ROTONDO, A. Catania: Scrimm.
- MANGONE, F. (2014). *Roberto Pane*, ne *Il cinema degli architetti*. A cura di TRIONE, V. Monza: Johan & Levi.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani 1969.
- MICCICHÈ, L. *Neorealismo*, ad vocem, in *Enciclopedia del cinema Treccani*.
- MICCICHÈ, L. (1990). *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima*. Venezia: Marsilio.
- QUARESIMA, L. (1996). A cura di. *Il cinema e le altre arti*, Venezia: Marsilio.
- SAINATI, A. (2011). *Il cinema oltre il cinema*. Pisa: ETS.
- SHIEL, M., FITZMAURICE, T. (2001). *Cinema and the City. Film and Urban Society in a Global Context*. Oxford-Malden (Mass.): Blackwell.
- SCREMIN, P. *Critofilm*, ad vocem, in *Enciclopedia del cinema Treccani*.
- SHAVIRO, S. (1993). *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TOUBIANA, S. (2015). *Comment la Nouvelle Vague a filmé la ville*, in *Architecture & cinéma*. A cura di SERAJI, N. Gollion (CH): Infolio / École nationale supérieure d'architecture Paris/Malaquais.
- Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura*, Torino: Einaudi.

Sitografia

- <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2006-1-page-123.htm>.
- <http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/annali.php?m=29&c=o> (consultato 8/6/2016).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/critofilm_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/critofilm_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (consultato 8/6/2016).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (consultato 8/6/2016).

Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi

Urban and rural landscapes in the cinema of Francesco Rosi

ANDREA PANE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

*Commentators have frequently noted how the cinema of Francesco Rosi, in addition to the dimension of denouncing socio-political injustice, succeeded in showing the mutations of Italian urban and rural landscapes, in a masterful way. Beginning with *La sfida* (1958), his first feature film, the city and the countryside appear as complementary but antithetical worlds, towards which Rosi directs a clear gaze. In this film, the ancient heart of the city of Naples is seen as a place where the custodians of values are threatened by changes in the social structure, and along with the rapidly growing suburbs, is now opposed to a countryside which is still intact, marked by ancient and naive costumes. Rosi's two subsequent films, *Salvatore Giuliano* (1962) and *Le mani sulla città* (1963), in many ways contrasting, could both be seen as paradigmatic representations of the countryside and the city in post-war Italy. On the other hand, in *Tre fratelli* (1961), we find the eclipse of the rural landscape, described with great poetry.*

Parole chiave

Paesaggio, Città, Campagna, Cinema, Francesco Rosi

Landscape, City, Countryside, Cinema, Francesco Rosi

Introduzione

È stato più volte osservato come il cinema di Francesco Rosi, oltre alla sua dimensione civile e di denuncia, abbia saputo raccontare le mutazioni del paesaggio urbano e rurale dell'Italia in modo magistrale. La cura meticolosa della fotografia e delle *location*, seguita da Rosi in tutte le sue pellicole, dalla prima all'ultima, evidenzia una spiccata sensibilità per l'architettura e il paesaggio. Ma è soprattutto lo stretto rapporto tra l'ambiente e le vicende umane narrate nei suoi film a costituire un elemento distintivo del suo cinema. Se ciò appare in modo più che lampante nel suo celeberrimo *Le mani sulla città* (1963), indissolubilmente legato al paesaggio urbano della città di Napoli, benché mai citata espressamente nel film, questo tratto accomuna quasi integralmente il resto della sua produzione, giustamente apprezzata non solo per i suoi contenuti – impegnati e mai banali – ma anche per le qualità squisitamente visive. Dagli ambienti antichi e dalle loro dissonanze con la nuova edilizia aggressiva della sua città natale, ai paesaggi cilentani e pugliesi, alle suggestioni mediterranee, iberiche e sudamericane, la dimensione urbana e rurale del paesaggio sembra dunque accompagnare quasi tutta l'opera di Rosi.

Oltre che dai suoi film, questa tesi può essere verificata attraverso le testimonianze dello stesso regista. In tal senso, nella vasta produzione bibliografica dedicata alla sua lunga e fortunata carriera – arricchitasi anche di contributi recenti, pubblicati nei mesi successivi alla sua scomparsa [Castagnaro 2015] – spiccano in particolare due testi che consentono di avvicinare l'autore in modo più diretto: il bel volume di Michel Ciment *Le dossier Rosi*,

ANDREA PANE

straordinario anche nel corredo di immagini, pubblicato per la prima volta in Francia nel 1987 e poi tradotto e ampliato nel 2008 a cura del Museo Nazionale del Cinema di Torino, e il corposo libro-intervista *Io lo chiamo cinematografico*, curato da Giuseppe Tornatore nel 2012, dove il maestro, incalzato dalle affettuose domande del più giovane collega, ripercorre l'intera sua vita in un racconto personale che s'intreccia con i suoi film. A partire da questi volumi e attraverso la dettagliata analisi di alcune delle sue pellicole più celebri, da *La sfida* (1958), a *Salvatore Giuliano* (1962), a *Le mani sulla città* (1963), fino a *Tre fratelli* (1981), il presente contributo intende dunque approfondire il ruolo centrale giocato dal paesaggio urbano e rurale nel cinema di Rosi, evidenziando, attraverso i suoi film, le mutazioni che la città e la campagna italiana hanno subito nel corso di un ventennio cruciale del Novecento.

1. Città e campagna: dagli anni della formazione con Visconti a *La sfida* (1958)

Che Rosi fosse particolarmente sensibile, fin dagli anni della sua formazione, ai temi della città e del paesaggio è lui stesso a raccontarcelo. Dal suo gironzolare per il centro antico di Napoli con una guida Baedeker in tasca, alla successiva frequentazione dello storico dell'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, conosciuto a Firenze durante i difficili anni della Resistenza, sembra che il tema della città e del paesaggio italiano abbia costituito un *leitmotiv* dei suoi interessi, prima, e della sua cifra stilistica poi [Rosi 2012, 28-29; Costa 2012, 21]. Il rapporto con Ragghianti, in particolare, influenzò Rosi precocemente sugli aspetti etico-sociali dell'urbanistica, temi sui quali lo studioso lucchese era impegnato in prima linea fin dagli anni giovanili, cui avrebbe dedicato gran parte della sua multiforme attività. Ma non furono queste, certamente, le uniche fonti del futuro regista: tra le sue prime letture emergono testi tra loro molto diversi, che sembrano, però, tenere insieme tanto l'interesse per l'ambiente rurale italiano – come ne *Le veglie di Neri: paesi e figure della campagna toscana* di Renato Fucini – quanto una curiosità più attiva e “politica” sui problemi del Mezzogiorno, testimoniata dalla lettura degli scritti di Gaetano Salvemini e Antonio Labriola [Rosi 2012, 25, 44].

E' proprio il crescente interesse per i temi del Sud a segnare la formazione di Rosi nel corso del primo dopoguerra, alimentata dagli scritti di Guido Dorso, Giustino Fortunato dello stesso Salvemini, ovvero «gli uomini migliori che il nostro Mezzogiorno ha dato all'Italia», come in seguito avrebbe ricordato [Rosi F. 2005, 19]. A partire da queste letture – e attraverso le sue prime prove come aiuto regista, svolte nell'ambito del neorealismo e in particolare al fianco di Luchino Visconti – Rosi definirà, progressivamente, uno specifico interesse per la «questione meridionale», che diverrà in seguito, come ha osservato Michel Ciment, il tema portante della sua intera produzione cinematografica [Ciment 2008, 17-18]. Ne sono testimonianza tanto la sua partecipazione, come assistente alla regia, a *La terra trema* di Visconti (1948) – pellicola ispirata a *I Malavoglia* di Verga e neorealisticamente ambientata sulla costa siciliana di Aci Trezza – quanto la stesura del soggetto per il film *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952), scritto con Ettore Giannini. Seguono ulteriori importanti prove come aiuto regista, tra cui spicca certamente quella prestata per un film non privo di risvolti architettonici come *Senso* di Visconti (1954), tratto dall'omonimo racconto di Camillo Boito, dove lo stesso Rosi gira personalmente alcune scene tra il Veneto e Roma [Rosi 2012, 82-83].

Ma è certamente il suo primo lungometraggio, *La sfida* (1958), girato esclusivamente a Napoli e nell'entroterra campano, a testimoniare in modo eloquente la capacità di Rosi di



Figg. 1-2: Fotogrammi da «La sfida», 1958. A sinistra il cortile del palazzo di Vito Polara, nel Borgo Sant'Antonio Abate. A destra la scena dell'inseguimento di José Suarez e Rosanna Schiaffino, girata sui tetti del complesso di Sant'Agostino degli Scalzi.

legare indissolubilmente gli ambienti reali scelti come *location* con le vicende narrate nel film. È in particolare l'antitesi tra città e campagna a segnare fortemente il bianco e nero della pellicola: da un lato l'ambiente del centro antico di Napoli, insieme con le zone mercatali dell'area orientale e le nuove ville della collina di Posillipo, dall'altro il paesaggio ancestrale della campagna. Il primo, nella sua dialettica tra il tessuto compatto della città antica e i recenti quartieri postbellici, fa da cornice alla narrazione della veloce ascesa di gruppi criminali che si contendono il controllo delle merci ortofrutticole, il secondo mostra l'entroterra ancora sostanzialmente rurale della Terra di Lavoro, apparentemente privo di corruzione, ma proprio per questo esposto a condizionamenti e minacce della nuova criminalità emergente.

Come ricorderà in seguito lo stesso Rosi, l'esperienza di questo primo film insegna al regista la difficoltà di scegliere ambienti reali, dopo aver scritto il soggetto nel chiuso del proprio studio con Suso Cecchi d'Amico. Giunto a Napoli per "sentire" la città, passeggiando tra le sue strade e le sue campagne, Rosi riceve la fattiva collaborazione del fratello Massimo, architetto e allievo di Roberto Pane – figura alla quale il regista farà più volte riferimento nei suoi ricordi – che lo accompagna nel centro antico della città, già oggetto dei suoi giovanili interessi. E' nel corso di uno di questi sopralluoghi nel cuore più popolare della città, il Borgo Sant'Antonio Abate, che i fratelli Rosi scelgono il palazzo dove ambientare le scene della casa di Vito Polara, il giovane contrabbandiere protagonista del film, che pagherà con la vita il suo tentativo di scalata alla camorra. «Trovai un cortile con terrazze a vari livelli, scalette e un appartamento che si apriva su una balconata affacciata sul cortile. Sembrava disegnata per il teatro. Bellissima. C'era tutto, la finestra, il balcone, le scale, la portineria. Tutto vero, pareva costruito apposta per noi» ricorderà in seguito il regista [Rosi 2012, 99].

Qui Rosi gira gran parte delle scene del film, tra le quali una di quelle meglio riuscite – e da lui stesso più amata – ovvero quella dell'inseguimento tra i due protagonisti José Suarez e Rosanna Schiaffino, che si conclude con un bacio viscontiano sulla terrazza, tra i panni stesi al sole. Per quest'ultima, Rosi sceglie ancora una volta una *location* significativa del centro storico di Napoli: la terrazza della chiesa di Santa Maria della Verità

ANDREA PANE



Figg. 3-4: Fotogrammi da «La sfida», 1958. A sinistra la masseria presso Palma Campania dove sono ambientate molte scene rurali, a destra la Napoli “moderna” del quartiere Fuorigrotta.

nel complesso di Sant’Agostino degli Scalzi, riconoscibile nei fotogrammi del film nonostante un ricordo discordante riportato dallo stesso Rosi, che menziona erroneamente «Santa Maria del Soccorso» [Rosi 2012, 107]. Ma i luoghi significativi della Napoli antica scelti per girare *La sfida* sono ben più numerosi, a cominciare dal chiostro di Santa Caterina a Formiello, dove è ambientata una delle scene iniziali del film. Al contesto antico fanno da contrappunto, ancora a Napoli, le scene che mostrano la città “moderna” ancora in costruzione, dall’ambiente del mercato ortofrutticolo nei pressi di via Marina – dove spicca il complesso degli edifici di via Stella Polare, recentemente realizzato su progetto di Carlo Cocchia, Giulio De Luca e Francesco Della Sala (1951-53) – ai quartieri residenziali della lottizzazione SPEME sulla collina di Posillipo. In quest’ultimo contesto Rosi ambienta l’agognata scalata sociale compiuta da Vito Polara con l’acquisto di un appartamento panoramico per sé e la giovane moglie, che tuttavia essi non riusciranno a godere per il rapido precipitare degli eventi. Anche in questo caso, la scelta della *location* da parte del regista non è affatto secondaria: proprio in quegli stessi anni, infatti, le nuove lottizzazioni sulla collina di Posillipo stavano accogliendo un consistente esodo della nuova borghesia, che dal centro storico degradato aspirava a spostarsi nelle aree panoramiche, e ancora parzialmente verdi, della città.

Come già accennato, all’ambiente urbano si contrappone quello dell’entroterra campano, dal quale trae spunto il *plot* narrativo della vicenda. In una campagna che appare oggi ancora ingenua e remota – a confronto con l’urbanizzazione selvaggia che ha investito nei decenni successivi l’intera pianura di Terra di Lavoro – Rosi colloca i contadini ignari delle speculazioni che si svolgono sui modesti prezzi dei loro prodotti. Anche qui, a suggellare l’accordo tra Polara e gli agricoltori, fa da sfondo una grande masseria nei pressi di Palma Campania, con la sua architettura tradizionale fatta di mura e volte che sembra richiamare – implicitamente – i disegni di Roberto Pane sull’architettura rurale della metà degli anni Trenta [Pane 1936].

2. Gli anni '60 tra la Sicilia e Napoli: da *Salvatore Giuliano* a *Le mani sulla città*

Nell’arco di soli due anni, Rosi realizza i suoi due film più importanti, entrambi premiati rispettivamente a Berlino e Venezia: *Salvatore Giuliano*, vincitore dell’Orso d’argento nel

1962, e *Le mani sulla città*, premiato con Leone d'oro nel 1963. Si tratta, tuttavia, di due pellicole per molti versi antitetiche, tanto sul piano narrativo che visivo, benché entrambe nascano da un'esigenza di verità con espliciti intenti civili. E' lo stesso Rosi a far notare questa differenza, sottolineando come «*Le mani sulla città* è radicalmente diverso rispetto a *Salvatore Giuliano*», in quanto «non è nato da un'emozione ma da un'idea» [Ciment 2008, 90]. Pur partendo da una stretta adesione ai fatti storici narrati – supportati da una ricca documentazione che Rosi analizza personalmente nello scrivere la sceneggiatura – *Salvatore Giuliano* conserva infatti la dimensione emotiva che scaturisce da riprese girate negli stessi luoghi dove si era svolta la vicenda reale (Portella della Ginestra, Montelepre), ma lasciando all'improvvisazione degli attori non professionisti la capacità di restituire il *pathos* dell'azione. È il paesaggio rurale siciliano a fare qui da protagonista, grazie a uno straordinario bianco e nero oggetto di un recente restauro digitale. Dalle montagne che coprono gli spari sulla folla in festa a Portella della Ginestra, al rifugio del bandito, alle strade invase dalle donne in rivolta a Montelepre, la Sicilia emerge nella sua dura e autentica bellezza, senza alcun accento né edulcorante né denigratorio. È un verismo portato all'essenzialità estrema: come ricorda lo stesso Rosi, *Salvatore Giuliano* è figlio della lezione appresa da Visconti ne *La terra trema* [Ciment 2008, 81].

Il regista vive intensamente i luoghi dove l'azione reale si è svolta, per poterli tradurre nella finzione verosimile dell'immagine cinematografica. Così Rosi entra in contatto con gli abitanti, conosce esponenti reali della malavita, “sente” il respiro delle montagne, dei campi, delle case e delle persone, non sottraendosi ad una superiore esigenza di verità che anche ambienti e paesaggi autentici contribuiscono a costruire. E tutto ciò non senza notevoli difficoltà di rapporti con la gente di Montelepre, in parte ancora legata alla memoria del bandito Giuliano, che vedeva con sospetto l'idea di girare il film nei luoghi esatti nei quali si erano svolte le vicende, compreso il cimitero [Rosi 2012, 139-154].

Decisamente più razionale è invece l'approccio che il regista segue nel mettere in scena a Napoli il suo *Le mani sulla città*. Costruito come «un vero e proprio teorema geometrico», che Rosi vuole dimostrare con logica matematica, il film vuole illustrare i compromessi tra potere economico e politico, sullo sfondo di un cambiamento fisico della città, collocandosi



Figg. 5-6: Fotogrammi e foto di scena da «*Salvatore Giuliano*», 1962. A sinistra la sequenza di Portella della Ginestra, a destra Rosi riprende la rivolta delle donne di Montelepre (da Ciment 2008).

in un momento storico molto significativo per l'urbanistica italiana, con riflessi a carattere locale e nazionale. A Napoli, infatti, il 1962 segna la fine del decennio laurino, con la caduta, pochi mesi prima (novembre 1961), della giunta Lauro per l'uscita di sette

ANDREA PANE

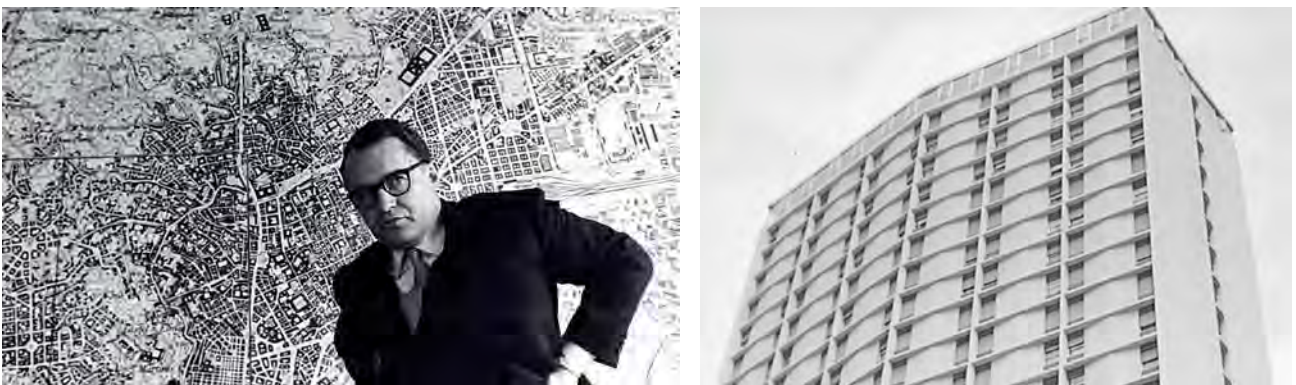
consiglieri dal suo partito e poi con la definitiva bocciatura del piano regolatore del 1958, respinto dal Consiglio superiore dei Lavori Pubblici nell'aprile 1962. Nello stesso tempo, a livello nazionale, mentre dal marzo 1962 si forma il primo governo di centro-sinistra, presieduto da Fanfani, si discute intensamente dell'innovativo progetto di legge urbanistica presentato dal deputato democristiano Fiorentino Sullo, poi naufragato proprio nella primavera del 1963, durante la lavorazione del film. Di tutti questi eventi reali – la caduta della giunta, il “tradimento” di alcuni consiglieri della destra, il trasformismo del centro, la questione del piano regolatore, il miraggio dei fondi speciali, le pallide speranze del centro-sinistra – il film terrà interamente conto, fornendone un'efficacissima sintesi narrativa.

Con queste premesse Rosi, giunto a Napoli nel 1962 con l'amico scrittore Raffaele La Capria, inizia a documentarsi leggendo e girando per le strade, fino a partecipare a diverse sedute del consiglio comunale per comprenderne i meccanismi. È così che vengono fuori le idee iniziali per il film, raccolte in un primo soggetto embrionale – firmato da Rosi e La Capria e oggi custodito nell'Archivio Rosi presso il Museo Nazionale del Cinema – che doveva intitolarsi *I più e i meno*, dopo aver scartato altri due titoli possibili: *I padroni del vapore* (dall'omonimo libro di Ernesto Rossi del 1955) e *Tutti compromessi* [Pane 2015]. Mentre la trama si definisce progressivamente attraverso contatti diretti con la gente che abita in condizioni disagiate ed una ricerca condotta sulle vicende di un vero crollo di un edificio, Rosi si avvale ancora una volta del fratello Massimo, che qui svolge una collaborazione davvero sostanziale. Dal contatto con i protagonisti reali del dibattito sulla città – come Luigi Cosenza e Roberto Pane – alla scelta delle *location*, al progetto del famosa scena del crollo, alla fedele ricostruzione della Sala dei Baroni (storica sede del consiglio comunale di Napoli, riprodotta nel teatro del Centro Sperimentale di Roma per girare le scene d'interni), nonché all'ideazione del plastico, utilizzato sia per una delle prime scene che per quelle nell'ufficio di Nottola, arredato ancora su suo disegno, il contributo di Massimo Rosi appare in questo caso determinante [Rosi F. 2005, 26; Rosi M. 2005, 111].

Non c'è dubbio che la componente architettonica e urbana del film sia talmente prevalente da risultare in questo caso davvero impossibile separarla dalla narrazione. Ciò emerge fin dalla memorabile sequenza di apertura, che mostra la città ripresa dall'elicottero, compatta e impenetrabile nel suo biancore accecante a contrasto con il grigio del cielo. Sulle note drammatiche del *leitmotiv* del film – la scala discendente di basso dell'inconfondibile musica di Piero Piccioni, sospesa tra jazz e suoni volutamente dissonanti e aggressivi (a giudizio di Ennio Morricone «la migliore colonna sonora italiana di tutti i tempi») [Piccioni 2005, 64, Pugliese 78-79] – il denso tessuto urbano appare talmente soffocante da far pensare ad un plastico piuttosto che alla realtà.

Ma l'accurata scelta dei luoghi e il relativo significato simbolico che essi recano nel film accompagna l'intera durata della pellicola. Da un lato troviamo le case fatiscenti della via Marittima, dov'è ambientato il crollo che dà vita alla narrazione del film, dall'altro gli edifici simbolo della speculazione edilizia cittadina, tra cui spicca il grattacielo della Cattolica assicurazioni, dove ha sede – non a caso all'ultimo piano – l'ufficio del consigliere Nottola, interpretato da Rod Steiger, foderato di planimetrie della città e di gigantografie di reali edifici costruiti negli stessi anni con il benessere dell'amministrazione laurina [Rosi M. 2005, 110; Rosi 2012, 217]. Proprio il contrasto tra il centro storico della città, negletto e abbandonato, con le invadenti costruzioni elevate a ridosso dei tessuti antichi, costituisce uno dei temi portanti del film, derivato, per esplicita ammissione di Rosi, dalle coeve riflessioni di «personaggi importantissimi per la storia della città, come sono stati lo storico

dell'architettura e del centro antico Roberto Pane, con i suoi articoli sul giornale *Il Mondo*, e l'ingegnere Luigi Cosenza» [Rosi F. 2005, 26]. E lo stesso Pane doveva comparire – nella prima versione della sceneggiatura – nel suo ruolo di professore e intellettuale impegnato contro la giunta Lauro in una scena di una sua lezione a Palazzo Gravina, nella quale stigmatizzava quanto accaduto di recente nel nuovo rione Carità e in particolare in via Guantai, dove i nuovi edifici erano stati realizzati “truccando” il regolamento edilizio e consentendo altezze doppie di quelle originariamente previste [Pane 2015, 80]. Quest'ultimo aspetto non è per nulla marginale: nel film, infatti, la questione della speculazione s'intreccia con quella della mancata conservazione del centro storico, al quale si preferisce sostituire una nuova edilizia intensiva e più redditizia, cancellando ogni traccia del passato col pretesto di migliorare le condizioni abitative.



Figg. 7-8: Fotogrammi da «Le mani sulla città», 1963. L'ufficio del costruttore Nottola (Rod Steiger) all'ultimo piano del grattacielo della Cattolica Assicurazioni di Napoli, completato pochi anni prima.



Figg. 9-10: Fotogrammi da «Le mani sulla città», 1963. La presentazione del plastico nella Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare e la celebre sequenza in cui Nottola (Rod Steiger) giustifica con motivazioni igieniche i suoi interventi di speculazione edilizia. Sullo sfondo gli isolati di via Marina e il grattacielo.

È quanto dice lo stesso Nottola nel suo famoso dialogo con il consigliere De Vita, dopo avergli mostrato la qualità e il comfort dei suoi nuovi edifici e additando il degrado dei vecchi quartieri: «E allora voi mi dovete spiegare perché non è meglio che quella roba si leva da mezzo per fare tanti palazzi come questo qua!». La retorica dei tessuti malsani, agitata dagli speculatori, è quindi assunta dal regista come tema portante del film – basti

ANDREA PANE

pensare anche all'impatto emotivo della scena dello sgombero forzato degli abitanti dai vecchi edifici, artatamente dichiarati pericolanti dall'amministrazione su pressione di Nottola – in accordo con quanto scriveva negli stessi anni Pane [Ciment 2008, 90; Rosi F. 2005, 19].

Sarebbero ancora molti gli spunti per una lettura focalizzata sul paesaggio urbano e l'architettura suscitati da *Le mani sulla città*. Basterebbe citare le *location* scelte per la presentazione del plastico al ministro in una delle prime sequenze del film (la Torre delle Nazioni alla mostra d'Oltremare, con sullo sfondo la fontana dell'esda ancora attiva) o la villa del politico Maione (Villa Bruno a San Giorgio a Cremano). Ma ciò che più ci preme sottolineare qui è l'inscindibile legame che tiene insieme i luoghi reali della città con la narrazione, che apparve allora a tal punto verosimile da suscitare alla prima proiezione pubblica le ire del sindaco, del consiglio comunale e di molti giornali locali. Ancorché campeggi sui titoli di coda che «i personaggi e i fatti sono immaginari, ma autentica è la realtà che li produce», l'accostamento con personaggi, fatti e misfatti delle cronache politiche e urbanistiche napoletane è talmente semplice da apparire quasi scontato. Tuttavia, tra recensioni pienamente favorevoli e commenti parzialmente o totalmente dissenzienti spicca, ancora oggi, quella di Antonio Cederna, che vi ravvisava l'efficacia di una lezione di urbanistica, consigliando di proiettarlo «agli studenti delle facoltà di architettura per mostrare la vanità di ogni apprendimento tecnico o formale, quando la realtà politica è marcia (...). Basterebbero i primi dieci minuti» [Cederna 1963, 13]. E proprio questa forza didascalica grazie alla sua mirabile sintesi di immagini e narrazione, ha garantito al film, come ha osservato Enrico Costa, di assurgere «allo stesso valore testuale – classico fra i classici – dei tanti irrinunciabili testi fondativi dell'urbanistica (...) al pari di Cerdà, Sitte, Howard, Geddes, Poëte, Giovannoni, Le Corbusier» [Costa 2012, 30], consacrando Rosi tra i registi più celebri e amati da urbanisti e architetti.

3. Paesaggio rurale al tramonto: *Tre fratelli* (1981)

Dopo aver espresso in modo forse insuperato le dinamiche urbane della città, Rosi si cimenta, nel percorso dei suoi successivi film, anche col paesaggio rurale, raggiungendo un acme con *Tre fratelli* (1981), film intimista e per certi versi atipico nella produzione del regista, legato anche ad alcune sue vicende personali. Girato in Puglia, nel territorio impervio e arido della Murgia, il film costituisce – oltre a una efficace sintesi di alcuni temi portanti dell'Italia di quegli anni, come l'emigrazione, la crisi del lavoro, il terrorismo, il disagio sociale dei giovani – anche una delle più poetiche rappresentazioni del paesaggio agrario meridionale, sulla quale ci si vuole qui soffermare.

Il film è preceduto da pellicole che già avevano testimoniato la sensibilità del regista nei confronti della campagna e del paesaggio rurale italiano, a partire dal citato *Salvatore Giuliano*, passando per la favola *C'era una volta* (1967), girata in Cilento, e per *Cristo si è fermato a Eboli* (1979), ambientato come l'omonimo romanzo autobiografico di Carlo Levi in Lucania. Se tuttavia nei film appena citati il paesaggio rurale costituiva un contesto per la narrazione, in *Tre fratelli* esso assume la dimensione di protagonista, attorno al quale ruotano le storie dei tre personaggi, con i loro ricordi e le loro aspettative.

Com'è noto, la trama del film, ispirata al racconto *Il terzo figlio* di Andrej Platonov (1936), affronta la vicenda di una famiglia del Mezzogiorno composta da tre fratelli che si ritrovano nel loro paese natale in occasione della morte della madre, richiamati dall'anziano padre. Le vicende personali di ciascuno dei tre – e persino quella del padre, rievocata attraverso

un poetico *flashback* che lo mostra negli anni della gioventù – consentono a Rosi di esprimere le contraddizioni di un'Italia ancora legata al mondo rurale, ma lacerata dall'incapacità dello Stato di amministrare la giustizia, dall'emigrazione verso il Nord e dallo smarrimento dei giovani. Il primo tema è rappresentato dalla figura del primo figlio magistrato, sullo sfondo della lotta al terrorismo, il secondo dall'operaio sradicato e in lotta per il lavoro nella fabbrica e il terzo, infine, dall'insegnante che non riesce a sottrarre i giovani dal disagio sociale. Rispetto a questi diversi contesti – tutti descritti da *flashbacks* nei quali ancora una volta la città e il paesaggio urbano vengono utilizzati per marcare l'estraniamento dell'individuo – emerge con forza il paesaggio rurale come deposito di valori ancestrali, per quanto ormai al tramonto. È dunque un'Italia millenaria e contadina quella che Rosi descrive nel film, ma senza indulgere al rimpianto: «Ci tengo a dire che la campagna non s'identifica per me con la nostalgia di un'esistenza elegiaca» dichiara il regista. «Al contrario, sono convinto che la vita in campagna è sempre stata durissima. Però rappresenta la possibilità di ritrovare i valori di una civiltà antica come quella rurale, di ritrovare il lato contadino che è in ognuno di noi. Questa civiltà sta scomparendo, e lo Stato, con il suo sostegno si è ripulito la coscienza ma ha distrutto l'uomo del Sud, togliendogli quel senso di responsabilità che aveva» [Ciment 2008, 156]. Ne deriva un esplicito appello alla tutela dell'identità e dei valori del paesaggio rurale, visto come l'immagine crepuscolare di un paese in rapida trasformazione.

Con attenta sensibilità visiva e senza trascurare la colonna sonora, Rosi mette dunque in scena un ambiente – quello pugliese – costituito da tratturi, muri a secco, masserie e vasti spazi propri della campagna murgiana, il tutto riflesso sul volto severo e scavato dalle rughe dell'anziano padre interpretato da Charles Vanel, che tuttavia esprime, pur nel dolore per la scomparsa della moglie, un ottimismo di fondo, generato dalla semplicità della vita contadina, che gli ha reso una vita felice per quanto priva di agi.



Figg. 11-12: Fotogrammi da «Tre fratelli», 1981. A sinistra il cortile della masseria con l'anziano padre interpretato da C. Vanel, a destra il flashback del padre da giovane, interpretato da V. Mezzogiorno.

Anche qui Rosi sceglie *location* e ambientazioni con una sensibilità che raggiunge, in alcuni passaggi, la poesia, come nella scena della bambina che gioca tra i chicchi di grano nella soffitta della masseria o nella sequenza finale in cui il vecchio nonno, donando un uovo alla nipote dopo il funerale della moglie, «esprime la continuità della vita» [Ciment 2008, 158].

ANDREA PANE

Conclusioni

Nell'arco di una carriera cinematografica intensa e coerente, Rosi ha saputo affrontare, di volta in volta, temi di grande attualità per descrivere un'Italia in rapida trasformazione, utilizzando il paesaggio urbano e rurale come strumenti non solo accessori, ma propriamente narrativi, attraverso i quali sostanziare il messaggio dei suoi film. Partendo dalle dinamiche sociali e criminali degli anni Cinquanta, ben rappresentate in *La sfida*, il regista ha saputo raccontare, attraverso i suoi film, le trasformazioni economiche, sociali e politiche di un ventennio cruciale per la storia italiana del Novecento. A distanza ormai di alcuni decenni, la sua opera appare da un lato di attualità costante – come conferma soprattutto *Le mani sulla città*, che sorprende ancora ad ogni nuova proiezione – e dall'altro di crescente valenza storica. In questo senso essa può assumere, oltre alla dimensione propriamente artistica del prodotto cinematografico, anche un interesse documentario, assurgendo al ruolo di fonte, al pari di testimonianze letterarie e iconografiche, per la conoscenza e la tutela del paesaggio urbano e rurale italiano.

Bibliografia

- CASTAGNARO, A. (2015). (a cura di), *Da "Le mani sulla città" alla Napoli Contemporanea. In ricordo di Francesco Rosi*, Atti del Convegno del 3 marzo 2015 presso l'Aula Magna Storica dell'Università degli Studi di Napoli "Federico". Napoli: Artstudiopaparo.
- CEDERNA, A. (1963). *Mani sulla città*, in «Il Mondo», 24 settembre 1963.
- CIMENT, M. (2008). *Dossier Rosi*, a cura di L. Codelli. Milano: Museo Nazionale del Cinema, Editrice Il Castoro.
- COSTA, E. (2012). (a cura di), *Con Francesco Rosi a lezione di Urbanistica*. Reggio Calabria: Città del Sole Edizioni.
- PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e Le mani sulla città, 50 anni dopo*, in «Ananke», n. 75, pp. 75-84.
- PANE, R. (1936). *Architettura rurale campana*. Firenze: Rinascimento del libro.
- PICCIONI, P. (2005). *Anche la musica per comprendere i luoghi*, intervista di Enrico Costa, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4.
- PUGLIESE, R. (2005). *La musica di Le mani sulla città*, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4, pp. 78-79.
- ROSI, F. (2005). *L'Urbanistica viene prima...*, intervista di Enrico Costa, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4.
- ROSI, M. (2005). *Un sodalizio per il cinema, l'architettura e la città*, in *Francesco Rosi: le mani sulla città, 1963-2003*, «CinemaCittà», numero monografico su Francesco Rosi e *Le mani sulla città*, a. I, n. 1-2-3-4, pp. 102-111.
- ROSI, F. (2012). *Io lo chiamo cinematografico*, conversazione con Giuseppe Tornatore. Milano: Mondadori.

Gela antica e nuova. Parole e immagini per un paesaggio industriale *“Gela antica e nuova”*: words and pictures for an industrial landscape

PAOLA BARBERA

Università degli Studi di Catania

Abstract

On 19 June 1960, the Eni petrochemical company laid the foundation stone of its new industrial complex in Gela, Sicily. At the same time the corporation entrusted Giuseppe Ferrara, recently graduated from a centre for studies in experimental cinema, with the production of a documentary. His assignment was to «tell the construction of the Gela petrochemical while it was being realized». The emerging author, Leonardo Sciascia, was chosen to write the texts for the work.

The issue of the resulting film, “Gela antica e nuova”, took place in 1964, following the death of Enrico Mattei, the charismatic administrator of Eni. However the narrative structure is undoubtedly connected with a project directed by Mattei himself, completely shared and approved by the authors.

The documentary reflects precise rhetorical strategies. Clearly not by accident, the process of the industrial rise of the city is illustrated by recalling the foundation rituals and memories of the ancient landscape, still essential for solid anchoring in the present. In contemporary historiography, research into Gela requires both the analysis of what has been done, and the way it was illustrated.

Parole chiave

Sicilia, Gela, architettura, paesaggio, petrolio

Sicily, Gela, architecture, landscape, petroleum

Introduzione

La scoperta del petrolio nella piana di Gela e l'impianto dei primi pozzi da parte dell'Eni, alla fine degli anni Cinquanta, modificarono radicalmente e in tempi rapidissimi sia il paesaggio agrario che quello della costa gelese. In poco più di un lustro l'antica città e il suo territorio furono segnati da un sistema di vere e proprie nuove “fondazioni”: la città dell'industria, la nuova città residenziale, il porto.

Per il suo carattere la vicenda di Gela, sebbene recente, condensa e contiene in sé molti elementi che ritornano in più antiche storie di città di fondazione e non sfugge, nella sua fase iniziale, al fascino e alle mistificazioni del mito. Proprio per questa ragione il racconto e la rappresentazione delle trasformazioni del paesaggio costituiscono un campo d'indagine ineludibile, parallelo alle analisi sulla concreta realizzazione di piani urbanistici e architetture. L'indagine su Gela contemporanea non può che essere insieme un'analisi di ciò che è stato fatto e di come è stato raccontato, attraverso un'imponente campagna mediatica che ebbe nel film-documentario uno degli elementi di maggior peso.

La decisione di istituire un Ufficio Cinema dell'Eni, affidato a Pasquale Ojetti, fu presa proprio nei giorni in cui a Gela le sonde cominciavano a scavare i primi pozzi, ma in Sicilia le attente politiche di comunicazione già messe in atto dall'Ente sin dai primissimi anni

PAOLA BARBERA

Cinquanta dovettero confrontarsi con una situazione diversa, difficile e talvolta apertamente ostile all'insediamento dell'azienda di Stato.

Sulla spinta delle richieste delle multinazionali e in forte continuità con l'impronta antistatalista che aveva già caratterizzato la questione dello sfruttamento dello zolfo, la Regione si era dotata di una legge sulla disciplina delle ricerche e della coltivazione degli idrocarburi (legge 20 marzo 1950, n. 30) di impronta liberista [Giarrizzo 1987, 617-619]. L'Eni per conquistare il diritto a operare in Sicilia, dove già era attiva la multinazionale Gulf Oil, era chiamata a vincere la diffidenza regionalista verso uno Stato accentratore e a dimostrare la propria vocazione sociale, attenta non solo al profitto, ma soprattutto ai meccanismi di sviluppo e al miglioramento delle condizioni di vita [Coliti 2008].

La consapevolezza di Mattei del ruolo nodale rivestito dalla comunicazione nel garantire il successo di un'iniziativa imprenditoriale si acuisce nella vicenda siciliana. Il numero e la rilevanza dei film che hanno come set di ripresa Gela conferma, già a un primo sguardo, che l'isola è un terreno delicato sul quale si misurano non solo le scelte di politica economico-industriale, ma anche – e con peso non inferiore – le strategie comunicative dell'azienda [Deschermeier 2008, Pozzi 2009].

I film-documentari sono chiamati non solo a illustrare la potenziale ricchezza che proviene dalle nuove scoperte, ma anche a delineare un progetto convincente di futuro per il territorio, capace di coinvolgere il paesaggio urbano, quello agrario e – naturalmente – anche quello umano e sociale. Il progetto di promozione dell'immagine dell'impresa e i diversi strumenti messi in campo (giornali, riviste aziendali, pubblicità, film) sono stati oggetto di numerosi e attenti studi, anche con particolare riferimento alla consistente produzione di film [Frescani 2014, Latini 2011]; in questo contributo ci concentreremo esclusivamente sulle diverse modalità con cui è stata raccontata la trasformazione del paesaggio della piana di Gela nei film documentari dell'Eni.

Sebbene il lasso di tempo in cui questi documenti audiovisivi vengono prodotti sia breve, assisteremo a più di un cambio di prospettiva nella rappresentazione sia del paesaggio preesistente che di quello futuro che si va delineando. I filmati dell'Eni ci offrono uno strumento prezioso per leggere, dietro immagini e parole, oltre le retoriche di rappresentazione dell'azienda, i progetti per il paesaggio industriale dell'isola e i rapporti con un territorio dalle dinamiche antiche e consolidate.

1. I paesaggi della scoperta: il deserto di terra e d'acqua

Tra il 1959 e il 1960 Vittorio De Seta e Franco Dodi, su incarico dell'Eni, girano il documentario *Gela 1959: pozzi a mare*. Il filmato in bianco e nero racconta le fasi di costruzione e il funzionamento della prima piattaforma per la perforazione di pozzi sottomarini; le riprese si svolgono quasi contemporaneamente al lavoro dei tecnici chiamati a realizzare e mettere in funzione questa piccola isola d'acciaio, artificiale e mobile: lo "Scarabeo". Le voci degli ingegneri si mescolano con le parole degli operai, ribadendo anche nelle diverse inflessioni settentrionali e meridionali, uno schema narrativo basato sull'accostamento di poli contrapposti. Il paesaggio, marcatamente segnato dall'orizzontalità, quella della piana di Gela e quella della linea del mare, mostra luoghi senza tempo, popolati soltanto da «un silenzio vecchio di millenni». Unico rumore presente nelle scene è quello di un elicottero la cui ombra si staglia su tutte le riprese del paesaggio effettuate dall'alto; un simbolico *deus ex machina* chiamato a modificare il destino del territorio: «Il paesaggio stesso cominciò a trasformarsi, le torri di alluminio e di

acciaio alterarono l'aspetto della Sicilia tradizionale quella di Verga e Pirandello». Voci più tecniche, come quella dell'ingegnere Benedini, spiegano, con meno poesia e più concretezza, il funzionamento dei nuovi impianti, conferendo ad alcuni stralci del documentario un carattere prettamente informativo. Per sottolineare però il ruolo che l'ente di Stato potrà rivestire nella trasformazione dell'economia siciliana, il territorio preesistente viene mostrato come un paesaggio lunare, un deserto, poco importa se di mare o di terra, ma comunque privo di vita se non per pochi e sporadici elementi: due bambini su un carretto, qualche contadino che trebbia il grano. La promessa di un cambiamento epocale – «L'alba di un nuovo giorno sta sorgendo sulla Sicilia. Per questa ragione la storia del petrolio di Gela, anche se è appena iniziata, ha già assunto i caratteri e i contorni epici della leggenda» – è rafforzata dal contrasto tra lo stato dei luoghi e la prospettiva della costruzione di un nuovo grande impianto che consentirà di lavorare a Gela il petrolio estratto. Lo "Scarabeo" è il primo avamposto concreto di questa nuova "colonizzazione".

A conferma dell'importanza attribuita dall'azienda alla campagna mediatica sulla presenza in Sicilia, solo un anno dopo, nel 1960, Enrico Mattei sceglie personalmente, tra le varie proposte di documentari avanzate da Giorgio Patara con la sua casa di produzione Documento Film, due soggetti: il primo riguarda le scuole di formazione professionale dell'Eni, il secondo Gela. Le riprese sono affidate a Fernando Cerchio, regista per la stessa casa di produzione del documentario *Il gigante di Ravenna. A Gela qualcosa di nuovo*, racconta il destino di Gela e del suo territorio dopo la scoperta del petrolio. Il filmato si apre con riprese del paesaggio agrario e della costa del quale si mostra solo l'immobilità: campi brulli, assolati e deserti, litorali con poche barche simili a relitti antichi, in una sostanziale assenza di qualunque attività umana con l'eccezione di un anziano pastore e del suo gregge. Anche in questo caso è l'elicottero a spezzare il silenzio sorvolando non solo il paesaggio agrario ma anche quello urbano, dove – si sostiene – le opere pubbliche hanno già in parte modificato l'aspetto della città, ma non la condizione degli uomini.

Seguendo uno schema dualistico si mostrano in contrapposizione gli scenari del lavoro antico (l'aratura dei campi con un aratro a chiodo, le fornaci dove l'argilla si impasta ancora a forza di braccia) e quelli del lavoro moderno (scavi e perforazioni in terra e a mare eseguiti da gru e trivelle d'acciaio). Le rappresentazioni del paesaggio rurale, di quello marino e persino del paesaggio domestico perseguono tutte lo stesso obiettivo: enfatizzare lo stridore tra il presente e la promessa di futuro. Una colonna sonora a tratti trionfalistica, sottolinea i passaggi più significativi di un'avventura da pionieri: «un avvenire pieno di speranza si apre oggi per Gela e ha un nome: petrolio. Nelle profondità dell'antica terra è la moderna ricchezza, ma perché sia veramente una ricchezza il petrolio andrà utilizzato sul posto (...)». Ai toni più tecnici e alla funzione prevalentemente didattico-esplicativa di *Gela 1959: pozzi a mare* si sostituisce qui più forte un intento celebrativo: «Gela antichissima dove il tempo era fermo e nulla sembrava dovesse mutare sarà domani un centro industriale moderno (...). Quelli che oggi sono bambini è da credere che avranno un destino migliore».

2. Un altro punto di vista: il paesaggio come un mosaico

In realtà negli stessi anni in cui l'Eni commissiona i primi documentari su Gela anche altri sguardi si posano sul territorio del petrolio siciliano e altre macchine da presa girano scene di profonde trasformazioni del paesaggio. Il cinegiornale "La settimana Incom" ospita il 17

PAOLA BARBERA

maggio del 1958 il servizio di Romano Sileoni *Sicilia '58*. Qui l'immagine del paesaggio siciliano è rappresentata in maniera diversa da quanto abbiamo finora visto e l'incipit del filmato lo mostra con chiarezza:

Questa volta in primo piano il sole. Il sole è considerato da millenni la più grande ricchezza della terra di Sicilia (...) oro bianco e oro nero: rimbalza la luce del sole sull'ultimo tesoro scoperto nell'isola il petrolio. Siamo a Gela. Il paesaggio tradizionale cambia fisionomia, tramato dalle neri torri, stellato dal bianco dei serbatoi delle raffinerie. Si fruga nella cassaforte della natura per estrarne la sua nera ricchezza.

Le immagini che accompagnano le parole tendono a mettere sullo stesso piano vegetazioni rigogliose, coste cristalline e paesaggi industriali – tra i quali appunto quello di Gela – come elementi di un mosaico che ricostruisce l'immagine di una natura multiforme e benigna. Allo stesso modo le grandi petroliere vengono equiparate alle navi che portano nell'isola frotte di turisti; in tutti e due casi quella che si trasporta è fonte di ricchezza per l'isola:

al porto di Gela (...) profondo nel mare l'oleodotto permetterà alle petroliere di accostarsi e di caricare. Un'altra nave solca il mare, è il traghetto di Messina porta un'altra ricchezza: i turisti che vengono dal gelido nord a comprarci il sole; sfrecciano sulle nuove strade dell'isola (...) tappeto volante su un paesaggio da favola.

Nello stesso anno, un'altra produzione dell'Incom, affidata alla fotografia di Sileoni con la regia di Giuseppe Scotese e significativamente intitolata *Archeologia + Petrolio = Sicilia '58*, si fa carico di raccontare lo stesso paesaggio in profonda trasformazione.

La prima parte del documentario, segnata da una colonna sonora fatta di antichi canti in dialetto e strumenti popolari illustra un paesaggio arcaico, ma potente e ricco di fascino oltre che di reperti archeologici. «Dal profondo riaffiorano vicini l'antica pietra e il nero petrolio»: è questo il filo rosso che percorre l'intero documentario. A queste prime immagini ne seguono altre, preannunciate dal rumore sordo delle trivelle, che alternano riprese dei nuovi paesaggi del petrolio, torri di perforazioni e pompe e visioni di antichi templi; macchine in azione che estraggono un liquido denso e viscoso e uomini che riportano alla luce anfore, vasi, frammenti scultorei di un passato remoto.

Un cambio di passo segnato da una musica contemporanea apre la seconda parte del documentario che illustra solo con immagini e musica l'anastilosi di un tempio e la messa in opera di una torre per perforazioni, le fanciulle che danzano nei mosaici di piazza Armerina e le pompe che con ritmo costante estraggono il petrolio.

I volumi puri dei serbatoi si alternano con le sagome nitide di teatri e templi greci, le colonne scanalate di pietra si sovrappongono in repentini cambi di immagine alle colonne d'acciaio dei nuovi stabilimenti, in una similitudine già esplicitata dal titolo del documentario e talmente lampante da apparire didascalica più che evocativa, pur in assenza di parole che commentino. Le fiamme sprigionate dal primo petrolio fuoriuscito dai pozzi invadono con una nube densissima e nera il cielo, la linea dell'orizzonte e l'intero schermo, con un significato molto diverso da quello che hanno oggi per noi.

Promessa di futuro benessere e comfort garantiti dal progresso industriale e tecnologico, le immagini del petrolio in fiamme convivono pacificamente con un paesaggio antico e incontaminato, caratterizzato da templi, piante di fico d'India e orizzonti marini. D'altro canto, negli stessi anni, persino l'immagine su cartolina della città di Gela, ottimisticamente

fiduciosa, allinea, senza percepire contraddizioni e contrasti, le ciminiere dell'impianto petrolifero e le spiagge.

3. Il paesaggio tra cesure e continuità: un equilibrio difficile

Il 19 giugno 1960 viene posta, con cerimonia ufficiale, la prima pietra, del nuovo impianto industriale di Gela. Nello stesso anno il regista olandese Joris Ivens sta completando riprese e montaggio di un film commissionato direttamente da Enrico Mattei, da mandare in onda questa volta per il pubblico della televisione e non per il cinema. *L'Italia non è un paese povero* raccoglie in un'unica narrazione, suddivisa in tre episodi, l'intero Paese, seguendo le strade del metano e del petrolio. L'ultimo episodio, intitolato *Appuntamento a Gela*, chiude virtualmente una storia cominciata nella pianura Padana con il matrimonio tra un giovane operaio settentrionale, che lavora sullo Scarabeo, e una ragazza di Gela.

Le vicende del film, censurato dalla Rai e trasmesso solo in parte, sono state ricostruite in un documentario di Stefano Missio *Quando l'Italia non era un paese povero* (1997) e non possono essere qui ripercorse. Va però segnalato che le polemiche e la censura sulle scene di povertà riprese in un piccolo comune lucano non furono indifferenti per le strategie comunicative dell'Eni e contribuirono probabilmente a modificare anche il punto di vista sulla Sicilia nei film successivi.

Tuttavia nel film di Ivens non è l'isola, come detto, a rivestire il ruolo di una terra poverissima che attende dal petrolio una via di salvezza, probabilmente anche per ragioni legate alla sceneggiatura. Al contrario le immagini di Gela che aprono il terzo episodio (con riprese affidate a Paolo e Vittorio Taviani), tutte incentrate sul paesaggio marino, tendono a rappresentare l'idea di continuità del mare come fonte di sostentamento e ricchezza, nel passato come nel futuro.

Nel documento datato 18 settembre 1959, definito dallo stesso Ivens non una sceneggiatura, ma un racconto, leggiamo

Luce tenue dell'alba, l'acqua è grigia e increspata. È ancora molto presto. Per un po' di tempo non ci sarà sole. Una trentina di piccole barche pescherecce di Gela stanno tornando nei loro porti. Lontanissimo si distingue appena la linea dell'orizzonte. La pesca è stata piuttosto buona. Le barche passano da un'incastellatura con derrick, lo "Scarabeo" che si erge solido e ben piantato sulle sottili gambe d'acciaio in mezzo al mare.

Le scene che seguono, funzionali al racconto, mostrano l'incontro e le relazioni amichevoli tra i pescatori e gli operai che lavorano sullo Scarabeo, e ancora, con ripresa dall'elicottero, la piattaforma off-shore circondata dai piccoli pescherecci.

Nell'estate del 1960, contestualmente all'avvio delle opere per la costruzione del petrolchimico, si definiscono anche le trattative per un film sull'impianto di Gela, sempre con la Documento film, che ormai ha al suo attivo numerosi film-documentari per l'Eni. Il contratto viene firmato ad agosto e prevede il coinvolgimento nella sceneggiatura di professionisti dell'ente che eserciteranno una funzione di controllo sui contenuti tecnici e anche su quelli comunicativi. All'individuazione iniziale di Fernando Cerchio per la regia, segue poi la scelta finale di Giuseppe Ferrara, allora da poco diplomato al centro sperimentale di cinematografia. L'incarico, come ricorda il regista, è quello di «raccontare la costruzione del petrolchimico di Gela via via che si andava realizzando». Il testo sarà affidato a Leonardo Sciascia nel 1963, dopo la morte di Mattei, tuttavia non v'è dubbio che

PAOLA BARBERA

il modo di raccontare la città e la relazione tra passato e presente sono legate a una condivisione del progetto del committente da parte degli autori, come ricorda Ferrara. Incontrai lo scrittore nel grattacielo dell'Eni. Mattei era appena stato ucciso [...] Sciascia aveva già visto il mio documentario e doveva essergli piaciuto, altrimenti non sarebbe stato lì. E, ugualmente, se non avesse condiviso l'idea di Mattei di trasferire ingenti capitali nel sud per iniziarne l'industrializzazione, se non avesse condiviso questa "invasione" di tecnologia, di programmazione, di impiego di mano d'opera, con tutto quello che questo poteva significare, non sarebbe stato lì [Gesù 1992, 173].

I nuclei principali delle riprese vengono effettuati nel settembre 1961, a lavori per il petrolchimico avviati, e poi all'inizio del 1963, nel tentativo di catturare momenti salienti del cantiere e immagini significative come l'arrivo e il montaggio della camera-coke per la lavorazione del greggio. Ad aprile Ojetti incontra in Sicilia Leonardo Sciascia per concordare le modalità della stesura del commento al film.

Nel mese di novembre del 1963, sebbene il montaggio muto del film sia già stato approvato all'Eni, l'ente chiede il taglio e la sostituzione di alcune scene e una revisione del commento. Solo pochi giorni prima, il 28 ottobre 1963, la Rai aveva mandato in onda il documentario *Gela, città del petrolio*, per commemorare Enrico Mattei a un anno dalla morte. Le polemiche seguite alla messa in onda del documentario suggeriscono evidentemente all'Eni di operare con prudenza. Da più parti è criticata l'enfasi posta nel rappresentare il dualismo tra l'immagine di un territorio povero e immutabile e le repentine trasformazioni, paesaggistiche e sociali, determinate dalla scoperta del petrolio e dalle scelte imprenditoriali dell'ente di Stato. Nel febbraio 1964 l'Eni richiede ulteriori modifiche che comprendono sia nuove riprese dello stabilimento completato, che il montaggio di riprese già effettuate, volte a illustrare tecnicamente le varie fasi di costruzione del grande stabilimento petrolchimico. Evidentemente si ritiene importante, dal punto di vista comunicativo, rafforzare la componente di dati oggettivi e incontrovertibili che dimostrino quanto è stato fatto. Le riprese vengono effettuate immediatamente tra il 7 e l'8 febbraio e alla fine del mese il film *Gela antica e nuova* è pronto e si predispongono le copie per la traduzione in diverse lingue. Ulteriori riprese aeree, effettuate a maggio con la presenza dello stesso Pasquale Ojetti, confluiscono in un altro film, dal carattere più tecnico esclusivamente dedicato allo stabilimento sempre con la regia di Ferrara: *Il gigante di Gela*. A marzo, inoltre, la rivista aziendale "Il gatto selvatico" dedica a Gela un numero monografico, ospitando anche un articolo di Sciascia.

La lunga gestazione del documentario, legata alla volontà di raccontare il cantiere del nuovo impianto industriale e della città-residenziale voluta dall'Eni, consente più di un cambio di prospettiva e anche lo sguardo del regista muta nel corso degli anni:

Andando in Sicilia così spesso, cominciai a conoscere bene Gela anche all'interno dell'abitato, non solo nella parte industriale, di qui l'idea di non fare un documentario soltanto tecnico. Pensai di mescolare il presente ancora sottosviluppato, ma culturalmente forte di questo paese come di tutta la Sicilia, con questa avveniristica costruzione. E di descrivere il contrasto tra la tecnologia e un passato ancora così vivo [Barbieri 2000, 19].

In effetti, all'originario e anodino titolo *Gela ieri e oggi*, viene sostituito quello di *Gela antica e nuova*, dove il peso e la valenza qualitativa dei due aggettivi contiene già il senso delle riprese. La scelta di Leonardo Sciascia per la scrittura del testo costituisce certamente un altro elemento che rafforza i temi della continuità con la storia antica del territorio. Il

legame profondo con il luogo, la permanenza di elementi narrati dai poeti, da Eschilo fino a Quasimodo e Vittorini, il rispetto per i miti e le tradizioni popolari costituiscono l'incipit del filmato che si snoda poi, per intero, sulla falsariga per un verso della differenza tra passato/presente/futuro e per l'altro della continuità e della possibile coesistenza di tradizione e modernità.

Anche qui viene riutilizzata l'analogia tra i ritrovamenti archeologici e le ricchezze petrolifere del sottosuolo. Se l'immagine di una Sicilia "archeologica" e mitica apre il filmato, quello della Sicilia "industriale" subentra ben presto

il primo giacimento petrolifero scoperto sul finire del 1956 cambiò volto alla zone: le torri metalliche, le pompe a cavalletto, le tubazioni entrarono nell'antico panorama come simbolo di una netta frattura col passato. Si apriva così per la Sicilia un nuovo capitolo della sua storia.

Le fasi della costruzione dell'impianto petrolchimico sono raccontate analiticamente e con il ricorso, certamente non casuale, a una narrazione che richiama più antichi riti di fondazione. Lo spianamento di 500 ettari di terreno, l'individuazione del limite attraverso la recinzione, lo scavo di un canale, quasi un fossato, che difenderà l'area dalle alluvioni, il tracciamento della maglia viaria (per 40 chilometri) e la suddivisione in "isole" del terreno, sono i primi passaggi per la costruzione dello stabilimento. Ma se i gesti di fondazione possono apparire arcaici, parole e immagini ci ricordano che qui «sorgerà una città di cemento, di acciaio, di vetro».

La vecchia Terranova è raccontata con l'aiuto delle parole di un racconto Vittorini mentre la nuova con «un'aria come da città di pionieri» è raccontata soprattutto attraverso il nuovo paesaggio urbano punteggiato da insegne di esercizi commerciali e negozi di vario tipo: "Lillo parrucchiere per Signora", "Istituto di Bellezza", "Polleria moderna", "Boutique", "Pellicceria" e ancora negozi di elettrodomestici e di occhiali da sole popolano inaspettatamente le strade dell'abitato. «Il superfluo prende posto dentro un mondo che prima era duramente condizionato alla ricerca ansiosa del necessario».

Ferrara e Siascia rivolgono anche uno sguardo attento e precoce sul disordine edilizio che diventerà in breve l'elemento caratteristico della città: «lo sviluppo edilizio interno è a Gela notevole e confuso crescono anche qui i grandi palazzi, persino sproporzionati, quasi grattacieli». Immagini, ancora rare ma destinate a moltiplicarsi, di sopraelevazioni abusive, di tondini metallici protesi verso il cielo, a segnare un incompiuto che diventerà la norma, vengono contrapposte al nitore e all'ordine, un po' irreali del nuovo villaggio residenziale costruito in contrada Macchitella: un'enclave la cui lontananza dal paese antico segna una distanza che non sarà mai colmata.

Il filmato segue poi, con lo scorrere dei mesi, la realizzazione dell'edificio destinato ad accogliere gli uffici tecnici, la costruzione di binari per 16 chilometri di linee ferrate interne allo stabilimento, l'innalzamento della centrale elettrica con i due camini che svettano sulla piana e le incastellature metalliche per le caldaie. La macchina da presa riprende dall'alto un cantiere che si va popolando di architetture: le grandi coperture paraboliche dei magazzini, gli scheletri d'acciaio per le officine, la lunga pensilina d'ingresso allo stabilimento, l'edificio per la mensa. Anche la linea di costa si è modificata: sulla lunga e incontaminata spiaggia cantata da Quasimodo all'inizio del film, si realizzano i pontili protesi sul mare, a cercare le profondità necessarie per l'attracco delle petroliere, la diga foranea, il canale che «come un fiume artificiale che attraversa lo stabilimento»^e porta ai vari impianti l'acqua necessaria per il raffreddamento.

PAOLA BARBERA

«Ma è dall'alto che si ha la giusta misura (...) il suolo è quasi scomparso sotto la geometria del cemento, dell'asfalto, dell'acciaio». I materiali sono quelli della modernità e nell'insieme delle forme dominano gli enormi volumi puri (silos, cisterne, serbatoi, camini) che tanto avevano contribuito a formare l'immaginario dei maestri del movimento moderno, insieme a fasci di tubazioni che avevano innervato i disegni futuristi di "città nuove".

L'arrivo via mare dei grandi cilindri della camera-coke, quasi antiche e monolitiche colonne, viene descritto in ogni passaggio: le riprese seguono le operazioni di sollevamento con gru e argani e l'inserimento dei volumi metallici nel possente telaio di cemento armato pronto per sostenerli. Tornano alla memoria sollevamenti di antichi monoliti e obelischi, per i quali anche nel passato il racconto dell'impresa tecnica valeva quanto, se non più, dell'opera finita in sé. La camera coke «lentamente, con meticoloso attento lavoro si è inserita nel paesaggio e d'ora in poi ne farà parte come le dune e gli alberi. Accanto ad essa le proporzioni umane sembrano come ridotte, l'uomo che le si affatica intorno diventa una piccola cosa».

Il lungo brano del filmato dedicato alle usanze e ai riti popolari per la festa di San Giuseppe viene presentato come un elemento complementare a quanto appena mostrato nello stabilimento: se lì la misura umana vacilla, nell'antico paese «la festa è perciò in un certo senso anche un modo di ritrovare la misura di sé (...). La Sicilia è piena di tradizioni come questa e di miti. Ora ai suoi miti antichi si aggiungono quelli della civiltà industriale».

A suggellare il filo conduttore dell'intero documentario, ovvero la proposta di una continuità tra antico e nuovo, il filmato è chiuso da un'alternanza di paesaggi: le scene notturne del paesaggio industriale - ricco di luci e memore di immagini di città del futuro che ampio spazio hanno avuto nei film della prima metà del Novecento - si intrecciano con la visione della piazza del vecchio paese, dove un cantastorie narra a un pubblico incantato fatto di adulti e bambini non le vicende di antichi paladini, ma la scoperta del petrolio a Gela.

Conclusioni

Le aspettative legate all'arrivo dell'Eni in Sicilia erano enormi, tanto da alimentare un'interpretazione che non a torto è stata definita «miracolistica», interamente fondata su una «mitologia del progresso (...) che tende ad esaltare le manifestazioni di un profondo rinnovamento di tutta la vita locale che si sarebbero verificate come diretta conseguenza dell'insediamento industriale» [Hyttén, E. Marchioni, M. 1970, 35].

L'Eni coinvolse, con ruoli diversi e mutevoli, alcuni dei protagonisti del processo decisionale, progettuale e costruttivo, di cui l'Ente si era avvalso nelle esperienze precedenti: gli architetti Marco Bacilagulupo e Ugo Ratti, Vito e Gustavo Latis, Edoardo Gellner, Marcello Nizzoli e Mario Oliveri, Ignazio Gardella e l'ufficio progetti della Snam si incrociano nei cantieri di Gela con dinamiche già oggetto di attente ricerche [Zucconi, Deschermeier D. 2008, Baglione C. 2001]. In un arco di tempo di poco più di cinque anni, la città e il suo territorio avevano subito una trasformazione radicale e repentina. Il nucleo della città storica era stato "avvolto" da un paesaggio che recava la firma dell'Eni, come sottolineato già alla fine degli anni Sessanta da Eyvind Hyttén e Marco Marchioni: che si giunga a Gela da nord, sud, est o ovest, che si arrivi di giorno o di notte, sono i segni della nuova città industriale ad accogliere il visitatore.

A Gela si può arrivare dai quattro punti cardinali.

Per coloro i quali vi giungano da sud, ovest ed est, il primo contatto avverrà attraverso la mediazione della nuova civiltà industriale.

Infatti, per coloro che giungano da sud, cioè dal mare che guarda il continente africano, essi avvertiranno la presenza del progresso mediante il grande porto-diga dell'Anic, costruito per accogliere i grossi mercantili e le petroliere che forniscono lo stabilimento e che vengono a caricare i prodotti finiti destinati all'esportazione.

Chi giunga da ovest (da Palermo, da Agrigento, dal triangolo della miseria siciliana), ad una curva della strada nazionale vedrà improvvisamente un grande villaggio residenziale per i dipendenti dell'industria Anic.

Chi vi arrivasse da est, giungerà direttamente a ridosso del grande stabilimento, con i fumi, le luci, le grandi attrezzature, i serbatoi, i camions. Lungo lo stabilimento vedrà le centinaia di autovetture, le motociclette e le biciclette e comprenderà immediatamente l'evidenza del progresso economico e sociale che la grande industria ha portato in questa anticamente depressa parte della Sicilia.

La cosa è certamente più complessa per coloro i quali arrivano a Gela dal nord. (...) Da due o tre chilometri di distanza è visibile anche lo stabilimento che, di notte a causa della fortissima illuminazione, può essere confuso con una moderna città; (...) Alla fine della superstrada (che collega Gela con Caltagirone e che dovrà unirla con Catania) tutto sarà, ancora una volta, chiaro: un Motel Agip campeggia all'ingresso della città, con un grande spiazzale, pompe di benzina, autovetture parcheggiate all'esterno [Hyttén, E. Marchioni, M. 1970, 18-19]

Bibliografia

- BAGLIONE C. (2011). *La città mancata. Enrico Mattei e il progetto di Edoardo Gellner per il quartiere ENI a Gela*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 12, 63-72.
- BARBERA, P. (2013). *Gela "città del petrolio": il racconto di una fondazione contemporanea in Sicilia*, in *Atlante delle città fondate in Italia dal tardomedioevo al Novecento. Italia centro-meridionale e insulare*. A cura di CASAMENTO A., 277-290. Roma: Edizioni Kappa.
- BARBIERI L. (2000). *Nasce una nuova cultura. Intervista a Giuseppe Ferrara*, in "Ecos-Rivista a cura dell'Eni", supplemento al n. 3, 19-20.
- BRAGA G. (1962). *La ricerca di Gela per conto dell'Anic (gruppo ENI)*, in *L'industria e i sociologi* (Atti del convegno *Sociologi e centri di decisione politica in Italia*. Ancona 4-5 novembre 1961). A cura di GALLINO L. Milano: edizioni di Comunità (85 –92).
- COLITTI, M. (2008). *Eni. Cronache dall'interno di un'azienda*. Milano: Egea.
- DESCHERMEIER D. (2008). *Impero ENI. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna: Damiani.
- FRESCANI, E. (2014) *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*. Napoli: Liguori.
- GIARRIZZO, G. (1987). *Sicilia oggi (1950-1986)*, in *Storia d'Italia le Regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*. A cura di AYMARD M., GIARRIZZO, G. Torino: Einaudi (601-696).
- HYTTÉN, E. MARCHIONI, M. (1970). *Industrializzazione senza sviluppo: Gela una storia meridionale*. Milano: Franco Angeli.
- "Il gatto selvatico" (1964). Numero monografico dedicato a Gela, 3, marzo.
- LATINI, G. (2011), *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*. Roma: Donzelli.
- MANCUSO, F. (1996), *Edoardo Gellner: il mestiere di architetto*, Milano: Electa.
- POZZI, D. (2009). *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*. Venezia: Marsilio.
- QUARONI, L. (1962). *La "città" residenziale Anic a Gela*, in "Urbanistica", 35, 89-104.
- SANTINI E. (1966). *Villaggio residenziale dell'Anic a Gela, architetti Marcello Nizzoli e G. Mario Oliveri*, in "L'architettura cronache e storia", 123, anno XI, 9, gennaio, 572-581.
- SCOLARO G. (2011). *Architettura e industria nel dopoguerra in Sicilia: nuovi paesaggi urbani*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 12, 53-62.

PAOLA BARBERA

ZUCCONI, G. (1986). *La città aziendale: Metanopoli nella strategia del gruppo Eni*, in "Storia Urbana", 34 211-234.

Sitografia

<http://www.eni.com> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.enivideochannel.stage.dnsee.com> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.impresesanbeniculturali.it> (consultato 31 maggio 2016).

<https://www.youtube.com/user/cinemaimpresatv> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.archivioluce.com/archivio/> (consultato 31 maggio 2016).

<http://www.ivals.nl/filmographie>>L'italia non è un paese povero>documenten (consultato 31 maggio 2016).

Nuovi orizzonti. Costruzione e rappresentazione del paesaggio nella Jugoslavia del secondo dopoguerra

New horizons: construction and representation of urban landscape between the 1950s and 1970s

INES TOLIC

Università degli Studi di Bologna

Abstract

At the end of World War II, the central government of the Federal and Socialist Republic of Yugoslavia initiated the construction of new architectures and cities. These activities were paralleled by the production of a considerable amount of audio-visual documentation, which besides recording the accomplishments, was intended to provide them with social, economical and political meaning. Feature and short films, animated works and documentaries therefore contributed to transforming the landscape and its images through an intricate process of construction, which Alain Roger has aptly labelled as "artialisation". The current research draws on the audio-visual documentation produced between the 1950s and 1980s, and now held in the Croatian Film Library in Zagreb, to retrace the most significant moments in the process of constructing the new "socialist" landscape of Zagreb. The study brings out the meaning of architectural and urban production to the nation under examination, as well as the general role of audio-visual documents as a source in the study of architecture, cities and landscapes.

Parole chiave

Zagabria, architettura e città, modernizzazione, rappresentazione, secondo Novecento
Zagreb, architecture and city, modernization, representation, second half of the 20th Century

Introduzione

Nel 1949 la rivista 'Arhitektura' - organo ufficiale dell'Ordine degli Architetti della Jugoslavia - informò i propri lettori che a Marsiglia era in corso di realizzazione un nuovo progetto di Le Corbusier. Sarcasticamente intitolato *Appartamenti armadio*, l'articolo criticava aspramente l'opera e, tramite questa, il sistema economico-politico che l'aveva resa possibile:

Il progetto, come anche tutta l'idea di un complesso residenziale per 1600 persone rappresenta una chiara espressione dell'ideologia capitalista, che ha relegato l'uomo e i suoi bisogni all'ultimo posto della scala dei valori. Le caratteristiche speculative di questo progetto non possono essere nascoste dietro a termini come "rivoluzione dell'architettura moderna" (...) come d'altronde non può essere considerato "apolitico Le Corbusier [«Arhitektura» 1949, 76-77].

Qualche anno dopo, tuttavia, la stessa rivista iniziò a pubblicare progetti simili o comunque ispirati a un modernismo architettonico contemporaneo, realizzati questa volta da progettisti jugoslavi: questi ultimi venivano ora lodati per il loro impegno nel risolvere il grave problema residenziale del paese con un linguaggio formale d'avanguardia.

INES TOLIC

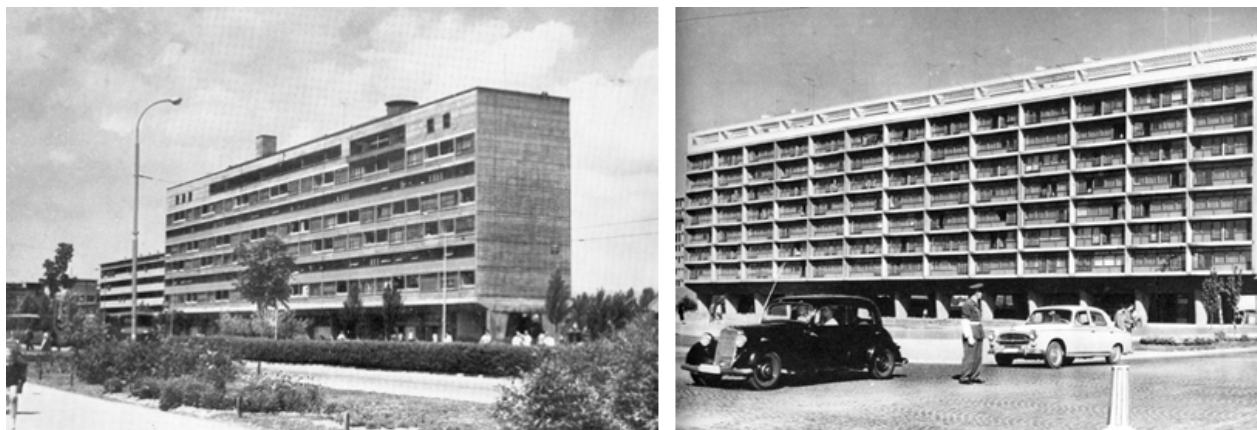


Fig. 1: Edifici residenziali di Drago Galić. (Da «Arhitektura», 6/11/1957).

Parallelamente a questo cambio di rotta della critica contemporanea, i nuovi edifici modernisti furono dotati di una cornice narrativa di stampo socialista come si evince dalla produzione di documenti audiovisivi realizzati nello stesso periodo. [Tolic 2006, 169-180]. Così, già negli anni Cinquanta, *l'Unité d'Habitation* e i suoi derivati divennero il modello seguendo il quale architetti come Drago Galić, acclamati dalle riviste di settore, realizzarono complessi residenziali che la critica poté definire al contempo moderni e socialisti (Fig. 1).

Da una parte, l'obiettivo di dare una casa ad ogni membro della società si concretizzava attraverso il lavoro di progettisti che, con la loro azione sul territorio, modificavano il paesaggio costruendovi quartieri residenziali, complessi industriali e centri sociali. Dall'altra parte, nei filmati d'animazione, nei cortometraggi d'autore, nei documentari e nei lungometraggi che parallelamente venivano prodotti, gli operatori cinematografici usavano quelle stesse opere come metafora della nuova società e illustrazione del suo assetto. Il paesaggio risultante, realizzato tramite questo duplice processo di costruzione e di narrazione, è dunque una sorta di prodotto culturale, che non può essere inteso nella sua sola dimensione fisica ma va analizzato anche alla luce delle opere cinematografiche che gli hanno conferito un preciso significato storico, perfettamente illustrato nei documenti audiovisivi come *Otvoreni horizonti* di R. Sremec (Orizzonti aperti, Zora film, Croazia 1962). La sinergia fra costruzione e narrazione entrò in crisi qualche decennio dopo, all'inizio degli anni Settanta, quando le difficoltà economiche imposero alla classe dirigente una revisione dell'intero sistema politico, risultata poi in una nuova Costituzione. Anche questa nuova fase dell'architettura jugoslava venne narrata dagli operatori cinematografici e in particolare dal regista Bruno Gamulin, che diede voce all'ondata di malcontento scegliendo come protagonista del suo lungometraggio *Živi bili pa vidjeli* (Chi vivrà vedrà, Zagreb film, Croazia 1979) uno studente di architettura.

Partendo da queste premesse, l'obiettivo del presente lavoro è quello di mettere in luce le evoluzioni narrative relative al paesaggio costruito attraverso il cortometraggio *Otvoreni Horizonti* e il lungometraggio *Živi bili pa vidjeli*, entrambi provenienti dall'Archivio Storico della Cineteca di Zagabria. Nello specifico, si vuole evidenziare il passaggio da un momento caratterizzato da grandi speranze, di poco successivo agli eventi bellici, a quello degli anni Settanta, in cui gli ideali avevano ormai lasciato lo spazio al disincanto e alla delusione. Non da ultimo, l'obiettivo di questo saggio è affermare il ruolo del materiale

audiovisivo in quanto preziosa fonte di studio per la storia dell'architettura, delle città e del paesaggio, come anche delle loro trasformazioni.

1. Nuovi orizzonti

La ricerca di un linguaggio formale che potesse incarnare i valori fondativi della neonata Federazione prese avvio poco dopo la Seconda Guerra Mondiale. Già nel suo primo numero, uscito nel 1947, la rivista 'Arhitektura' affermava che «non c'è e non può esserci spazio per gli elementi storici nell'architettura contemporanea (poiché) in ciascuna fase evolutiva, la società umana ha creato forme specifiche, ovvero forme che sono la rappresentazione di una certa struttura della società» [Mohorovičić 1947, 7-8].

Con queste parole, i progettisti furono esplicitamente chiamati ad allinearsi con la politica e ad adottare forme il cui significato sociale e politico sarebbe andato ben al di là della mera assimilazione dei contemporanei modelli architettonici ed urbanistici internazionali.

Nel frattempo la popolazione, poco avveza allo stile di vita che le veniva prospettato, aveva in questo frangente bisogno di essere istruita a comprendere il complesso significato del nuovo paesaggio domestico e urbano: e quale mezzo se non quello cinematografico poteva svolgere l'importante ruolo di educare al modernismo formale come anche al nuovo ordine sociale? Nello stesso numero della rivista 'Arhitektura', infatti, ampio spazio venne dedicato alla progettazione delle sale cinematografiche per 300, 500 e 700 persone, tipologie illustrate anche nella versione comprensiva di una Casa della cultura [«Arhitektura» 1947, 22-32.]. Viste le difficoltà del periodo, si trattava di architetture estremamente semplici che nondimeno rivelano l'importanza assegnata in questo periodo al mezzo cinematografico e alla possibilità di utilizzarlo per divulgare un messaggio che, partendo dai vertici politici, si diffondeva capillarmente sul territorio. Il processo di ricostruzione dunque prese avvio e si svolse nei decenni successivi su due binari: da una parte, il paese si modernizzava edificando sul proprio territorio architetture il cui volto appariva perfettamente in linea con quanto si stava realizzando nel resto dell'Europa. Dall'altra, grazie alla produzione cinematografica, quelle opere acquisivano un significato *sui generis*, diventando poco per volta la rappresentazione stessa della nuova società - federale e socialista - nata dalle ceneri della Seconda Guerra Mondiale. In questo periodo, dunque, costruzione e narrazione procedevano parallelamente abbozzando i contorni di un futuro che, stando alle promesse del governo centrale, sarebbe stato senza ombra di dubbio radioso.

Fra i tanti esempi di documenti audiovisivi confezionati fra gli anni Cinquanta e Sessanta, *Otvoreni horizonti* rappresenta uno dei più significativi. Realizzato in un momento storico in cui si erano già consolidati sia gli stilemi modernisti sia il linguaggio di propaganda, il documentario illustra esemplarmente i temi cardine del periodo. Il primo di questi è indubbiamente la volontà di sottolineare l'esistenza di un progetto totale di riconfigurazione del territorio che, attraverso la moltiplicazione controllata di cellule residenziali, avrebbe dato progressivamente forma a nuovi quartieri e intere città. La relazione che le cellule abitative instauravano con i quartieri e che questi ultimi intessevano con le città trovava un suo corrispettivo nell'organizzazione degli individui all'interno della società e nei rapporti di quest'ultima con il nuovo sistema politico. In altre parole, il presupposto alla base di *Otvoreni horizonti*, come di quasi tutta la produzione cinematografica di questi anni, era che la strutturazione modernista del sistema urbano fosse allo stesso tempo determinata

INES TOLIC



Fig. 2: Un quartiere moderno a Zagabria (da R. Sremec, *Otvoreni horizonti*, Croazia: Zora film 1962).

da e determinante per una società socialista.

Come a sottolineare proprio la relazione di ogni singolo elemento con la grande cornice politica e urbana, il documentario si apre con l'immagine di una donna che stende la biancheria su un balcone inondato di luce. Con l'ampliamento del campo visivo, le immagini fanno intendere allo spettatore che quel balcone non è isolato, ma fa parte di un edificio moderno, caratterizzato dalla generosa presenza di superfici vetrate e affacci sul paesaggio circostante. L'edificio, poi, viene collocato in un quartiere: quest'ultimo è interamente popolato da costruzioni simili, in cui non mancano servizi di vario genere, strade che collegano l'abitato ad altri quartieri e, naturalmente, parchi destinati allo svago dei residenti. Alla rappresentazione per immagini delle nuove costruzioni e del nuovo contesto, si aggiunge una voce fuori campo che conferma la profonda relazione fra nuovo paesaggio e nuova società: «Le vecchie cornici architettoniche, tipiche dell'architettura di ieri, non sono sopravvissute come non sono sopravvissute le vecchie relazioni fra le persone. Le persone spingono più in là gli orizzonti» (Fig. 2).

Il secondo tema che emerge con particolare forza in questo periodo è la contrapposizione dell'epoca attuale con il passato recente. Anche in questo caso, l'architettura moderna, che rifiuta l'eclettismo del periodo storico immediatamente precedente, diventò ben presto metafora di una nuova società la quale, per rappresentarsi nel paesaggio, necessita di nuove forme. Con la volontà di evidenziare i benefici del nuovo sistema in relazione al passato, Sremec, come anche altri operatori cinematografici del periodo, adotta un meccanismo narrativo basato sulla contrapposizione fra il *vecchio* («Le case erano blocchi chiusi e, nello spazio fra le strade, lottavano per un po' d'aria») e il *nuovo* («Attraverso i vetri la luce entra in ogni angolo ed è di chiunque. Il vetro e l'alluminio stanno conquistando gli interni e le facciate degli edifici. Il tessuto urbano ci porta freschezza, luce e aria. Al posto dei vecchi materiali da costruzione, quelli nuovi: il cemento armato, il ferro e l'acciaio hanno aperto all'architettura nuovi orizzonti») (Fig. 3). In altre parole, a fronte dei tragici avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale di cui era da ritenere colpevole il sistema politico precedente, l'obiettivo del cortometraggio era quello di sottolineare l'impossibilità di tornare indietro, bandendo lo storicismo dalla facciate degli edifici e la nostalgia dalla mente degli uomini.

Il terzo tema, particolarmente caro ai cineasti di questo periodo, è infine la necessità di abbattere i confini che separano la vita privata da quella pubblica per trasformare ogni cittadino in un agente attivo del nuovo sistema sociale («alla nuova sintesi corrisponde uno anche uno spazio nuovo dove si incontrano vita pubblica e vita privata»).

A questo fine, gli spazi pubblici – tanto quelli chiusi quanto quelli aperti – subiscono una sorta di riconfigurazione accogliendo la presenza di opere d'arte: queste ultime,



Fig. 3: Il contrasto fra ieri e oggi. (Da R. Sremec, *Otvoreni horizonti*, Croazia: Zora film 1962).

contribuendo all'esperienza estetica dei paesaggi, sembrano invitare i cittadini ad abbandonare le proprie abitazioni per prendere parte alla vita collettiva. Da qui l'insistenza dell'architettura come sintesi fra tutte le arti e l'importanza di dotare gli spazi pubblici di opere in cui il cittadino avrebbe potuto riconoscersi e sentirsi "a casa", ma anche essere educato al mutato scenario economico, politico e sociale. La città stessa dunque, diventava luogo di apprendimento e spazio della collettività, in contrapposizione ad un passato in cui i membri della società erano individui isolati e passivi di fronte alla Storia [Albini 1955, 3 e 8.]. I documenti audiovisivi come *Otvoreni horizonti* rafforzavano dunque il messaggio del governo centrale sottolineandone lo sforzo nella costruzione di un nuovo paesaggio e, mentre fornivano strumenti utili alla comprensione di forme moderne, davano alla società una chiave per la narrazione di sé stessa. Si era venuto così a creare un forte legame fra persone e paesaggio, rafforzato ulteriormente dalla pressione che la Guerra Fredda esercitava dall'esterno sulla federazione. Non a caso, gli studiosi hanno recentemente messo in luce gli sforzi compiuti dalla Jugoslavia negli anni della Guerra Fredda per mantenersi neutrale [Kulić - Mrduljaš, 2012b]. Il suo essere politicamente in bilico fra l'Est e l'Ovest trovava nella produzione architettonica di stampo modernista (e dunque occidentale) un interessante contrappunto nella narrazione cinematografica (socialista, e dunque orientale) delle stesse opere. Questa sorta di bipolarismo permea tutto il periodo storico che, dalla Seconda Guerra Mondiale si snoda fino ai primi anni Settanta, quando inizia a prendere corpo una crisi che pervade il mondo dell'architettura come anche la società stessa. Chiusa definitivamente la fase della ricostruzione e dello sviluppo industriale, sempre più si iniziò allora a investire nella realizzazione di quartieri suburbani. E mentre il turismo stava trasformando definitivamente la costa, un numero crescente di grattacieli conquistava lo skyline delle maggiori città. Poco per volta, in architettura ritornava la nostalgia sotto forma del «movimento postmoderno, che riprendeva la tradizione ed elaborava nuove espressioni», inesorabilmente svuotando di senso la narrazione costruita nel periodo precedente [«Arhitektura» 1981, 7-93].

2. Orizzonti incerti

Grazie alle fonti audio-visive prodotte nel periodo post-bellico, appare chiara l'ambiguità del discorso critico nei confronti della produzione architettonico-urbanistica, come anche il fuorviante uso del termine "socialista" nella sua narrazione. Più che riferirsi a un linguaggio architettonico o a una conformazione urbanistica, il termine indicava la cornice politica all'interno della quale il governo centrale, intento a migliorare le spesso drammatiche condizioni di vita dei cittadini, manifestava il proprio impegno nei confronti della società [«Arhitektura» 1957, 5-7]. I successi dell'"architettura socialista" erano in questi primi anni

INES TOLIC

misurati sulla base della quantità degli alloggi costruiti, lasciando spesso le questioni qualitative in secondo piano. La critica a questo tipo di produzione divenne oggetto di alcuni documentari come, ad esempio, *Moj stan* di Z. Berković (Il mio appartamento, Zagreb film, Croazia 1962). In questo caso, attraverso gli occhi di una bambina, il filmato racconta in chiave ironica i piccoli disagi quotidiani di una famiglia cui è stato assegnato un “appartamento armadio” in uno dei nuovi quartieri “socialisti” realizzati ai margini di Zagabria. Tuttavia, nonostante la critica, la situazione abitativa di una consistente parte della popolazione è occasione per la protagonista di affermare che «se qualcuno non è contento della propria situazione, basta che dia un'occhiata fuori dalla finestra e» - viste le ancora drammatiche condizioni di una consistente parte della popolazione locale - «subito si trova bene nel proprio appartamento». Ma nella fase matura della produzione architettonica e cinematografica, che corrispondono al periodo in cui venne realizzato *Živi bili pa vidjeli*, il mero possesso di un alloggio aveva ormai cessato completamente di essere l'unico prerequisito per una vita soddisfacente, spostando l'attenzione su altri fronti come, ad esempio, quello dei servizi – la cui realizzazione veniva spesso rimandata a data da destinarsi. In questo contesto, architettura e narrazione entrarono in crisi, anticipando così una ben più grave frattura politica che iniziò a manifestarsi nello stesso periodo e che culminò negli anni Novanta con le guerre per l'indipendenza.

Durante gli anni Settanta, iniziati all'insegna di problemi economici, i progettisti e le loro opere continuavano a trovare spazio nella produzione cinematografica seppur in maniera decisamente meno massiccia. A differenza del periodo precedente, quando architetti e ingegneri «indossavano bei vestiti», «parlavano bene» e «viaggiavano per tutto il paese costruendo cose», ora questi professionisti venivano rappresentati come «visionari falliti, incapaci di adattarsi alle richieste della società e della propria professione» [Šentevska 2012, 105]. In questo clima, e più precisamente il 18 aprile 1979, uscì nelle sale cinematografiche il lungometraggio dal titolo *Živi bili pa vidjeli*. Il film ha per protagonista uno studente di architettura, il cui fervore “socialista” viene costantemente frustrato dalla burocrazia, dalle malversazioni e dall'inefficienza del mondo professionale. Tutti i temi elencati nel paragrafo precedente (l'organizzazione in chiave modernista dell'ambiente costruito; la contrapposizione fra passato e futuro; come anche l'erosione del confine che separa la vita privata da quella pubblica) sono ripresi dal lungometraggio ma, come si evince fin dalle prime scene, la narrazione complessiva è decisamente meno ottimista: «Qui a Zagabria dei qualunque, dei subaffittuari, vogliono costruire alberghi, teatri, paradisi pedonali, valli sociali. Ma questi sono ideali feudali!» - tuona il professore nel bocciare il progetto presentato da Janko Vizak, rimandando così lo studente alla prossima sessione di laurea.

Per mantenersi, Janko trova lavoro presso lo studio Urbing, cui è appena stato affidato un importante progetto per un grande quartiere residenziale. Il lungometraggio non fornisce indicazioni circa l'ambientazione del nuovo complesso, ma è verosimile che possa trattarsi dell'area sud della città, la cosiddetta Nuova Zagabria, oggetto del documentario *Otvoreni horizonti*. Qui, infatti, si concentrano le maggiori opere di urbanizzazione risalenti agli anni Sessanta e ai primi anni Settanta [Kolacio 1960, 4-10]. Fin dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, il “problema residenziale” è stato uno dei temi caldi del dibattito architettonico in Jugoslavia e, in quanto tale, anche quello maggiormente trattato dalle riviste di settore. Pubblicazioni come, ad esempio, ‘Čovjek i prostor’ o ‘Arhitektura’ affrontavano la questione da punti di vista che dagli oggetti di design arrivavano all'urbanistica dei nuovi complessi residenziali. Che si trattasse di interni, di architetture o di interi quartieri, l'obiettivo delle



Fig. 4: Progetto per un nuovo quartiere (Da B. Gamulin e M. Puhlovski, *Živi bili pa vidjeli*, Croazia: Jadran film 1979).

pubblicazioni come anche dei documentari realizzati in questi anni era quello di creare una solida triangolazione fra il lavoro dei progettisti, le aspirazioni della società e gli obiettivi politici. A fare da collante all'interno di questo sistema, c'era il termine "socialista", divenuto sinonimo negli anni della ricostruzione di "nuovo", "migliore" e "futuro". Per quanto gli organi politici cercassero di dotare la federazione di un stabile sistema economico interno, la Jugoslavia non si rivelò immune alle crisi economiche internazionali degli anni Settanta, le quali misero in discussione il concetto stesso di futuro come anche la convinzione che questo sarebbe stato migliore del presente. Non c'è da stupirsi dunque del fatto che quando i termini chiave del periodo post-bellico furono messi in dubbio, la crisi si propagò con velocità sorprendente investendo tanto la sfera domestica quanto quella urbanistica, sociale e politica [Uzelac 1974, 27; Venturini 1976, 7-11; Sekulić-Gvozdanovič 1978, 20 e 27]. Nei tardi anni Settanta, solo nelle parole di Janko Vizak si trovava ancora traccia della fiducia nel sistema socialista che aveva caratterizzato il periodo storico appena trascorso. In una sequenza particolarmente significativa del lungometraggio, il protagonista descrive il modo in cui potrebbe essere articolata la vita delle persone nel nuovo centro abitato, concentrandosi in particolare sui servizi progettati a corredo del futuro quartiere: «Arrivi a casa con il tram. Abiti per esempio qui, al quinto piano. Scendi al piano terra per bere un caffè. I bambini vanno qui all'asilo, qui fanno il bagno d'inverno e qui d'estate. Qui giochi a calcio e qui puoi andare a correre. Qui puoi incontrarti con gli amici, o con la tua ragazza. Chiacchieri un po', e poi vai al cinema o al teatro. Tutto a piedi! Non è molto, ma è già abbastanza. (...) Io me la immagino proprio così la vera città socialista» (Fig. 4).

Sfortunatamente, a causa degli elevati costi di realizzazione, come anche delle crisi economiche di questi anni, lo studio Urbing è costretto ad approntare modifiche al progetto originale e a sopprimervi in particolare gli elementi che entusiasmarono Janko: «Il cinema, il teatro, la sala per concerti e lo spazio espositivo devono essere eliminati. (...) Meglio avere buone relazioni con l'investitore che con la propria coscienza». Non passa molto tempo che il direttore informa i progettisti della necessità di approntare ulteriori modifiche. Questa volta, Janko non riesce a rassegnarsi alle pressioni dell'investitore e, di fronte ai colleghi allibiti, pronuncia un discorso intriso di grandi ideali in difesa dell'architettura. Da quelle parole emerge chiaramente una nostalgia nei confronti del passato recente, in cui costruzione e narrazione erano entrambe volte alla definizione di un futuro migliore: «Compagni, l'architettura risolve le più importanti questioni legate al destino dell'uomo. Essa segna profondamente la nostra vita. (...) Abbiamo eliminato (dal progetto) tutto quello che ad un quartiere come questo dà senso e dignità. Noi non lavoriamo solo per il presente, ma per il futuro. E quale futuro c'è in questi cubi? Nessuno! Camere per piangere, celle per eremiti, dormitori. (...) Come può l'Urbing trarre profitto dall'infelicità

INES TOLIC

delle persone?» E smaschera, infine, il vero motivo che ha portato all'eliminazione dal progetto dei servizi: «Volete che sia più concreto? E va bene. Per far vincere il nostro progetto ed eliminare la concorrenza è stato corrotto almeno un funzionario. (...) È normale? Forse sarebbe normale se nel prezzo al metro quadro di questi appartamenti non fossero compresi anche i soldi della corruzione. (...) Non vi rendete conto che stiamo ripetendo tutti gli errori che fin troppe volte abbiamo visto in architettura?»

A seguito di questo monologo, inutile dirlo, il protagonista viene licenziato. Con l'allontanamento dalla sfera professionale, il ruolo pubblico e la vita personale di Janko subiscono un tracollo. Il protagonista, diventato recentemente padre, non è economicamente in grado di dare alla sua famiglia una casa e dunque di soddisfare quello che nel periodo socialista era indicato come bisogno principale di una persona. Le ultime sequenze del film lo vedono girovagare per la città nella speranza di trovare un modo per risolvere la drammatica situazione, metafora - forse - di una società che ha perso la propria strada. Al di là della trama, quello che appare particolarmente interessante osservare è il modo in cui il racconto dell'architettura e il ruolo dell'architetto nella società contemporanea sono cambiati nel corso di appena un paio di decenni [Magaš 1980, 14-16]. Parole come "architettura socialista" continuano ancora ad essere usate, ma nei tardi anni Settanta esse definiscono ormai solo un'ideale, mai realizzato, nel quale crede solo un giovane studente di architettura. Più che un film sull'architettura, *Živi bili pa vidjeli* è una narrazione della crisi, o più precisamente della crisi di un'ideale diventato ormai irraggiungibile a causa della corruzione del sistema e dei sempre più marcati problemi economici e politici. Di nuovo, l'architettura diventa metafora attraverso la quale il cinema mette in luce questioni di ordine sociale, delineando questa volta i contorni di un futuro pericolosamente incerto.

Conclusioni

Otvoreni horizonti e *Živi bili pa vidjeli*, realizzati a quasi vent'anni di distanza l'uno dall'altro, sono emblematici della produzione cinematografica dei rispettivi periodi. In quanto tali, essi mettono in luce il cambiamento narrativo occorso, esplicitando il passaggio da un momento storico caratterizzato da grandi speranze a quello degli anni Settanta, in cui gli ideali avevano ormai lasciato lo spazio al disincanto e alla delusione.

In apertura del *Breve trattato sul paesaggio*, Alain Roger dichiarò che il suo maestro è stato Oscar Wilde che «con il paradosso "è la vita che imita l'arte" ha realizzato la rivoluzione copernicana dell'estetica» [Roger 2009, 17]. Per l'autore, il paesaggio è un'invenzione culturale, che non può mai ridursi alla sola dimensione fisica ma, per diventare ciò che risulta essere nella vita e nello sguardo degli uomini, ha sempre bisogno di una metamorfosi, mediata dalla realtà dell'arte. C'è dunque un *paese*, che costituisce il sostrato materiale, geografico, il grado zero, da cui si modella un *paesaggio*; questo passaggio avviene attraverso un procedimento artistico che non appartiene alla natura. L'autore chiama questo processo *artialisatio*n, individuando due momenti attraverso cui esso si compie. Il primo, *in situ*, comprende l'opera di coloro che intervengono direttamente sul suolo e lo modificano nel tempo; il secondo, *in visu*, è l'opera dei pittori, degli scrittori, dei fotografi, ma anche degli operatori cinematografici che intervengono indirettamente sul paesaggio costruendo un modello che influenzerà la maniera collettiva di guardarlo.

Nella Jugoslavia del secondo dopoguerra, i progettisti – designer, architetti e urbanisti –

hanno contribuito alla modificazione del paesaggio in chiave moderna (*in situ*). Contemporaneamente, gli operatori cinematografici hanno creato modelli di narrazione dello stesso (*in visu*), che hanno fortemente influenzato lo sguardo della società. Entrambe le azioni si sono svolte all'interno di un contesto fortemente connotato politicamente, anche a causa della Guerra Fredda allora in corso. All'affievolirsi delle tensioni politiche internazionali e con i sismi economici degli anni Settanta, questo intero sistema, basato su presupposti ora non più condivisi, si tradusse in una lunga crisi che aprì le porte alle guerre civili degli anni Novanta, spazzando via la Jugoslavia e relegando definitivamente la sua narrazione e produzione alla storia [Tokarev 2006; Štraus 2014].

Bibliografia

- Albini, A. (1955) *Plansko rješavanje odnosa umjetnika i masa* (La soluzione progettuale al rapporto fra gli artisti e delle masse), in «Čovjek i prostor», n. 34, a. II, luglio.
- «Arhitektura» (1947). n. 1-2, agosto.
- «Arhitektura» (1949). *Ormarski stanovi - "Marseilleski" projekat* (Appartamenti armadio - Il progetto di Marsiglia), n. 25-27, a. 3.
- «Arhitektura» (1957). *Stambena zgrada u Zagrebu* (Edificio residenziale a Zagabria), n. 1-6, a. XI.
- «Arhitektura» (1981). *Arhitektura sedamdesetih u Jugoslaviji* (L'architettura degli anni Settanta in Jugoslavia) n. 176+7pp. 7-93 (p. 45).
- Kolacio, Z. (1960). *Stambena izgradnja u Zagrebu* (L'edilizia residenziale a Zagabria), in «Arhitektura», n. 1-3, a. XIV.
- Kulić, V. - Mrduljaš M. (2012a). *Unfinished Modernizations. Between Utopia and Pragmatism*, Zagabria: UHA.
- Kulić, V. - Mrduljaš M. (2012b). *Modernism In-Between: The Mediatory Architectures of Socialist Yugoslavia*, Berlino: Jovis 2012.
- Magaš, B. (1980). *Arhitektu nedostaje društveni status* (All'architetto manca uno status sociale), in «Čovjek i prostor», n. 322, a. XXVII, gennaio.
- Mohorovičić, A. (1947). *Teoretska analiza arhitektonskog oblikovanja* (Analisi teorica della composizione architettonica), in «Arhitektura», n. 1-2, agosto.
- Roger, A. (2009). *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo: Sellerio.
- Sekulić-Gvozdanovič, S. (1978). *Kriza arhitektonske kritike* (La crisi della critica architettonica), in «Čovjek i prostor», n. 304-305, a. XXV, maggio-agosto.
- Sentevska, I. (2012). *Celluloid building sites of socialist Yugoslavia*, in *Unfinished Modernizations. Between Utopia and Pragmatism*, a cura di Kulić, V. - Mrduljaš M. Zagabria: UHA.
- Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj* (101 anni della cinematografia in Croazia). Zagabria: Globus.
- Štraus, I. (2014). *Arhitektura Jugoslavije: 1945-1990/Architecture of Yugoslavia: 1945-1990*. Sarajevo: Fondacija za razvoj održivog dizajna.
- Tenžera, V. (2003). *Zašto volim Zagreb* (Perché amo Zagabria). Zagabria: Mozaik knjiga.
- Tokarev, M. (2006). *100 godina moderna arhitektura. Pridonesot na Makedonija i Jugoslavija (1918-1990)* [100 anni di architettura moderna. Il contributo della Macedonia e della Jugoslavia]. Skopje: Tabernakul.
- Tolic, I. (2006). *La realizzazione del modello di città socialista in Jugoslavia*, in *Storia urbana - Cinema e fotografia per la storia della città*, n. 111, a cura di Ciacci, L. Milano: Franco Angeli.
- Turina, V. (1953). *"Modulor" Le C orbusiera i marseilleski eksperiment* (Il modulor di Le Corbusier e l'esperimento di Marsiglia), n. 2, a. VII.
- Uzelac, M. (1974). *Kriza struke ili kriza stručne svijesti?* (Crisi della professione o crisi della coscienza professionale?), in «Čovjek i prostor», n. 261, a. XXI, dicembre.
- Venturini, D. (1976). *Salon krize ili kriza salona?* (Il salone della crisi o la crisi del salone?); in «Čovjek i prostor», n. 280-281, a. XXIII, giugno-agosto.

Filmografia

- Gamulin B.; Puhlovski, M. (1979). *Živi bili pa vidjeli* (Chi vivrà vedrà), Croazia: Zagreb film.
- Sremec, R. (1962). *Otvoreni horizonti* (Orizzonti aperti), Croazia: Zora film.
- Berković, Z. (1962). *Moj stan* (Il mio appartamento), Croazia: Zagreb film.

Dal "critofilm" all'"ambiente": il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio
From "critofilm" to "environment": Carlo Ludovico Ragghianti and Roberto Pane's cinema as a mean of interpreting and protecting architecture and landscape

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

*In the fifties Cinema represents a very specific, though highly significant, field in Roberto Pane and Carlo Ludovico Ragghianti's critical approach to architecture and landscape. Although separated by a generation, there are many similarities and points of contact in the paths of the architect and the art historian: from the reception of Benedetto Croce's theory to civil commitment and constant attention to city and landscape. These analogies become stronger after World War II, when both of them lead the campaign against property speculation. To several publications - from Pane's *Il paesaggio indifeso* (1951) to Ragghianti's campaign *Si distrugge l'Italia* (1954) - both accompany the use of film, producing, in the same years, "critofilms" (Ragghianti) and *Landscape* documentaries (Pane). Overcoming the limits of the written word as much as the static vision of photography, between 1954 and 1955, Pane and Ragghianti begin to use the cinematic language to read and pass on the values, both positive and negative, of the natural and built landscape. The paper highlights similarities and contrasts in the use of short film as a mean of critical analysis, but also as a tool for the protection of a reality considered under "attack".*

Parole chiave

Cinema, paesaggio, tutela, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti
Film, landscape, conservation, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti

Introduzione

In Italia nel corso degli anni Cinquanta il tema urbano è particolarmente sentito, sia in relazione alla pianificazione che alla questione dell'inserimento del nuovo nel vecchio. Gli effetti a lungo termine della ricostruzione postbellica - che, avviata negli anni Quaranta, aveva dovuto riconsiderare i nuovi vuoti urbani nella pianificazione di città più vivibili - si vanno a sovrapporre al miracolo economico italiano e al boom demografico in un meccanismo in cui speculazione privata, ma anche pesanti e ancora "emergenziali" interventi pubblici, in un arco temporale relativamente breve, alterano pesantemente il paesaggio storico e naturale. Al dibattito sulla città, particolarmente acceso in questi anni, partecipano studiosi di varia formazione: tra questi Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane, che già da molti anni avevano evidenziato i pericoli e le opportunità della ricostruzione postbellica per i monumenti e le città, impegnandosi per superare la dicotomia tra tutela e pianificazione. Alle azioni di denuncia, ai contributi scientifici e agli interventi ai convegni, Pane e Ragghianti affiancano entrambi l'uso del mezzo

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

cinematografico, un nuovo strumento di comprensione dell'architettura, della città e del paesaggio, sfruttato per leggere e interpretare gli aspetti corali, i significati e persino i suoni del costruito storico attraverso un tipo di percezione dinamica, più facilmente fruibile per un pubblico ampio e di non addetti, che si voleva sollecitare e coinvolgere nella lotta per la conservazione.

1. L'approdo di Roberto Pane e Carlo Ludovico Ragghianti al cinema negli anni Cinquanta

Com'è ben noto, se il primo dopoguerra aveva avuto quale oggetto principe del dibattito il restauro architettonico e monumentale, negli anni Cinquanta i primi esiti negativi della ricostruzione edilizia ed urbana attirarono nuove e maggiori attenzioni al tema della tutela dei centri antichi e del paesaggio. Numerosi studi hanno da tempo ricostruito il contesto nel quale sorse l'acceso e noto dibattito sulla città - cui presero parte Pane e Ragghianti - per lo più diviso sul possibile inserimento dell'architettura moderna nei centri storici e sui criteri da seguire per garantire che lo sviluppo delle città non danneggiasse il paesaggio: molti piani di ricostruzione erano stati redatti e, anche dove questo non era ancora avvenuto, le amministrazioni comunali, i privati cittadini e le imprese edilizie avevano iniziato a riempire i vuoti urbani creati dai bombardamenti con nuovi edifici il cui effetto negativo sul contesto nel quale si erano violentemente inseriti era divenuto subito palese. Allo stesso modo le città avevano cominciato ad espandersi oltre il tessuto consolidato, iniziando ad invadere a macchia d'olio il territorio circostante senza una pianificazione studiata e, anche in questo caso, grazie all'intervento di un abusivismo privato in forte crescita, di costruttori senza scrupoli e, non ultimo, attraverso il peso del piano Fanfani, approvato nel 1949 [Brunetti 1986].

Sia per Ragghianti che per Pane, formati attraverso le idee di Benedetto Croce, dal quale mutuano lo slancio verso l'attualizzazione costante dell'eredità storica e artistica, vi è sempre stata una piena continuità tra tutela paesistica, urbanistica, architettonica e artistica. Per nessuno dei due studiosi, però, la tutela assume il significato di pura e assoluta conservazione quale "imbalsamazione" o "museificazione", da ottenere tramite aprioristici veti, richiedendo, al contrario, una lettura critica attuale da cui far discendere le scelte conservative, onde garantire il mantenimento di un rapporto con il presente sempre vivo e fecondo. Per i due studiosi conservazione e critica sono strettamente connesse, figlie di un dialogo tra individuo presente e opera d'arte, che consenta di mettere in relazione istanze contemporanee e passate per giungere ad interpretare e valorizzare entrambe. In questo modo Ragghianti e Pane si trovano spesso a combattere una duplice battaglia, da una parte con i colleghi che sostengono la totale intangibilità dell'opera e del tessuto storico, ai quali ribadiscono la legittimità dell'inserimento dell'architettura moderna nei centri storici e la necessità che architetti conservatori partecipino alla pianificazione urbana, e dall'altra contro modernisti ad oltranza, intenti a relegare il passato nell'ambito della curiosità archeologica, da confinare entro certi ristretti limiti per lasciare il tempo attuale libero di esprimersi.

Proprio negli anni Cinquanta l'architetto napoletano e lo storico dell'arte lucchese accompagnano alle battaglie per la difesa della città e del paesaggio la produzione di cortometraggi. Il mezzo cinematografico, integrato alla saggistica e agli articoli di denuncia, costituiva infatti un eccellente strumento di lettura e interpretazione della complessa realtà urbana e paesaggistica. Sfruttando le percezioni spaziali che solo la

quarta dimensione poteva consentire, così come l'uso del montaggio per contrapporre e confrontare realtà spazialmente distanti, era infatti possibile comunicare ad un ampio pubblico percorsi storici, giustapposizioni volumetriche, alternanze di vuoti e pieni, di silenzi e rumori, di una vita frenetica e di una calma secolare, superando così i limiti della parola scritta e la statica univocità dell'immagine fotografica (sebbene sempre molto amata da Pane) per descrivere non solo monumenti, ma soprattutto ambienti. Solo il cinema, infatti, capace di far percepire le architetture, e in particolar modo gli spazi urbani, nella loro dinamicità, attraverso esperienze cinetiche visive, poteva avvicinarsi all'esperienza di una conoscenza fisica reale del territorio costruito e non, aiutando a convogliare l'attenzione dello spettatore dal monumento all'ambiente.

Allo stesso tempo l'approdo alla cinematografia da parte dei due studiosi risente pienamente del clima culturale del dopoguerra, non solo per l'attualità del dibattito urbanistico, ma per lo stesso entusiasmo verso l'applicazione del linguaggio filmico all'architettura, e in generale all'arte, un entusiasmo manifestato anche da altri studiosi. Già nel 1948, ad esempio, Bruno Zevi, grande amico di Ragghianti, con il quale aveva condiviso gli anni di maggiore tensione riformista – al suo fianco presso l'Ufficio per l'urbanistica da questi istituito durante il suo Sottosegretariato - aveva affermato che il cinema svolge «una funzione didattica che nessun altro mezzo può espletare con la stessa efficacia e intelligenza», poiché, «se applicata bene, essa risolve praticamente tutti i problemi posti dalla quarta dimensione» [Zevi 1948, 47]. Attraverso la cinematografia, che permette di percepire gli spazi nella loro successione, così come avviene di persona, è infatti possibile superare la frammentarietà delle rappresentazioni bidimensionali, siano esse interpretazioni grafiche o fedeli fotografie. Non è un caso che nel 1954, l'anno in cui sia Pane che Ragghianti, dopo le prime esperienze registiche, riprendono la cinepresa per filmare il paesaggio e le città italiane, Carlo Doglio, Giancarlo De Carlo e Ludovico Quaroni segnano un importante passo avanti nella connessione tra linguaggio filmico e urbanistica attraverso la realizzazione della *Trilogia della Triennale di Milano*, prodotta in occasione del decimo anniversario della manifestazione. I tre studiosi firmano infatti i cortometraggi *Una lezione di urbanistica*, *La città degli uomini* e *Cronache dell'urbanistica italiana*, incentrati rispettivamente sulla disciplina urbanistica, sulla storia della città e su alcune proposte progettuali [De Simone 2014, 96-97].

2. Ragghianti e i critofilm per la tutela urbanistica

La storiografia ha più volte ripercorso l'esperienza cinematografica di Carlo Ludovico Ragghianti, il cui rapporto con il mezzo cinematografico, sia in relazione alle enunciazioni teoriche che alle esperienze pratiche, è ben noto. Ciò che in questa sede si vuole analizzare è l'uso che Ragghianti fa del mezzo filmico in rapporto all'interpretazione e alla tutela del paesaggio e della città nel secondo dopoguerra, quando, negli anni divenuti celebri per "le mani sulla città" e "i vandali in casa", approda in maniera quasi naturale al cinema per integrare l'attività scientifica e di denuncia.

Ragghianti conia infatti il termine critofilm per distinguere le sue pellicole, attività critica attraverso l'uso della cinepresa, dai tradizionali documentari d'arte. Tra i critofilm sono di interesse specifico per la nostra ricerca gli unici tre cortometraggi a scala urbana della serie di 18 pellicole realizzate dallo storico dell'arte lucchese con la "seleARTE cinematografica". Questa etichetta, infatti, facendo seguito alle sperimentazioni del 1948-1949 (*Deposizione di Raffaello*, *Lorenzo Il Magnifico* e *Le Arti*), spazia dalla pittura alla

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

scultura, dalla numismatica all'architettura, ma è nel breve arco di tempo di un anno, tra il 1954 e il 1955, che Ragghianti, con l'aiuto dell'architetto-urbanista fiorentino Edoardo Detti, realizza tre documentari sugli armoniosi esiti dell'urbanistica medievale. Dalla loro felice collaborazione nascono le tre pellicole: Detti, infatti, a questi temi dedicava da tempo le sue ricerche, apprezzando particolarmente il carattere spontaneo e collettivo degli insediamenti medievali, che investiva di particolari valenze progettuali nell'ottica della pianificazione urbanistica contemporanea. Con Detti Ragghianti aveva già condiviso l'impegno urbanistico del dopoguerra, cercando, fin dal 1944, in qualità di membri della cosiddetta "commissione macerie", di indirizzare la ricostruzione e garantire la migliore difesa della città di Firenze. Così, quando Ragghianti, con il patrocinio di Adriano Olivetti, decide di dare avvio ai critofilm della *seleArte* Cinematografica, inaugurando le pellicole che accompagnano la rivista cartacea con un tema paesaggistico, chiama Detti quale co-regista e co-sceneggiatore. I due firmano infatti il critofilm n. 1, *Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana* (1954), e n. 4, *Lucca città comunale* (1955), mentre il n. 6, *Storia di una piazza. La piazza di Pisa* (1955), è opera principalmente dello storico dell'arte, che si avvale di Detti unicamente quale consulente.



Figg. 1-2: Fotogrammi dal critofilm *Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana* (www.youtube.com).

Comunità millenarie. Paesi della Lunigiana è quindi il primo critofilm ragghiantiano frutto della felice collaborazione con Detti, i cui studi sull'urbanistica medievale vengono trasposti in immagini visive, mostrando il rapporto tra gli insediamenti medievali, arroccati da secoli sulle montagne, e il paesaggio, anche mediante il supporto di planimetrie e sezioni. Ragghianti sottolinea la millenaria continuità di utilizzo di questi siti, le architetture semplici, di profonda suggestione, che sovrastano la verde vallata sottostante in forma di agglomerati nei quali la vita scorre ancora lenta e in armonia con la natura. Viene inoltre evidenziato lo stridente contrasto con le frenetiche città moderne, mostrando, quale pietra di paragone, una trafficata strada milanese. Con una ripresa all'altezza delle auto, mediante telecamere fisse accompagnate da un rapido montaggio, viene filmato il veloce

viavai dei veicoli e dei passanti in contrasto con le rilassanti panoramiche dal basso verso l'alto con cui vengono inquadrati i comuni medievali. Il legame tra il film quale "documentazione" della realtà attuale e quale risposta al dibattito sulla pianificazione è ben evidente nei commenti finali sulle «piazze» e sulle «case tranquille», esaltate assieme al compatto disegno urbano dell'insediamento, isolato e autosufficiente, sempre soleggiato e in contatto con la natura. «Si lavora sempre in vista del paese» ammonisce la voce narrante, poi aggiunge, in contrasto con l'urbanistica razionalista, che soluzioni organiche «traggono la loro bellezza dalla struttura del suolo e degli edifici» poiché «struttura e dislivelli animano piazzette e strade interne, profilano gli esterni creando sempre nuove prospettive». Infine, conclude il narratore, «anche oggi, [...] dall'alto, le intatte comunità millenarie sembrano esortare a una nuova e antica umana misericordia».



Figg. 3-4: Fotogrammi dal critofilm *Storia di una piazza* (www.youtube.com).

Storia di una piazza è il sesto critofilm dello storico dell'arte lucchese, realizzato con la consulenza di Detti e di Eugenio Luporini. Quest'ultimo fu consulente anche per *Lucca città comunale*, in quanto, come consigliere comunale, si batteva con Ragghianti per la creazione di una commissione per lo studio di un Piano regolatore¹. Nonostante delle pellicole qui analizzate questa sia la più incentrata sugli aspetti architettonici, il legame con il paesaggio è sempre presente e il corto si apre proprio con la presentazione del territorio circostante, seguendo un percorso di scala discendente che mostra allo spettatore la piazza con una visuale aerea effettuata dall'elicottero, cui segue lo schema della progressiva edificazione della piazza e del suo ambiente. In seguito Ragghianti evidenzia come la piazza sia frutto di un piano che persegue l'armonia delle singole architetture tanto fra di esse che con l'abitato circostante - le cui strade sono paragonate ad arterie che vanno verso il cuore - oltre che con la campagna pisana. Viene altresì sottolineato sapientemente l'effetto benefico di una pianificazione nella quale le masse delle architetture condizionarono le dimensioni della piazza e le distanze delle visuali.

E' tuttavia *Lucca città comunale* il critofilm di maggiore interesse: la pellicola sulla città natale dello storico dell'arte è infatti quella dove maggiormente si avverte il legame di Ragghianti tra pensiero e azione, tra critica e politica, così come l'uso del mezzo cinematografico quale supporto e integrazione delle battaglie condotte attraverso la stampa. Se il primo numero di «*seleArte*» era stato aperto dalla rubrica *Si distrugge l'Italia*, grido d'allarme per la tutela del paesaggio nostrano - costruito e naturale - di fronte agli scempi che la ricostruzione aveva già prodotto e sembrava intenzionata a produrre, il critofilm completa la denuncia con la testimonianza della realtà storico-artistica ancora presente, glorificata e interpretata dalla macchina da presa per testimoniare un complesso

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

di valori da tutelare. Prendendo le mosse dagli ultimi articoli di Cederna, Ragghianti aveva già denunciato gli sventramenti, il consumo di suolo, l'alterazione dell'ambiente naturale e costruito e la speculazione di molti altri centri italiani, tra cui Lucca, «sfondata e riedificata dai geometri locali», «vittima di un orribile stupro» nell'area di via Beccheria, e adesso nuovamente minacciata da costruzioni di un «vergognoso analfabetismo architettonico», dalla «distruzione delle fortificazioni [e] dall'invasione disordinata e caotica dell'agro» [Ragghianti 1953, 134]. L'anno successivo, nel luglio del 1954, lo storico dell'arte aveva scritto al Direttore generale Guglielmo de Angelis d'Ossat contro il ritorno alla pratica di alterare i tessuti cittadini per lasciare «i "monumenti" come pezzi erratici o bestie in uno zoo», denunciando i nuovi progetti e chiedendo di dichiarare la «città intera vincolata per interesse nazionale, sotto il rispetto architettonico e urbanistico»². A nulla era valso l'accorato appello al Direttore e gli speculatori si erano fatti più forti, per cui Ragghianti aveva deciso di dedicare il quarto critofilm della *seleArte* alla celebrazione della propria città natale.



Figg. 5-6: Fotogrammi dal critofilm *Lucca città comunale* (www.youtube.com).

Lucca città comunale ripercorre quindi la lunga storia del comune, elogiato nelle sue antiche mura, «oggi una delle più belle passeggiate del mondo, [...] polmone e ossigeno per la città», nel suo tracciato romano di buie «fessure nell'edilizia alta», diramatesi dall'ampia e soleggiata piazza centrale, nelle corti comunicanti aperte all'aria e al sole, residenze tranquille senza traffico, e nelle torri che sventano sul fitto tessuto cittadino. A suggello del critofilm Ragghianti rivolge un messaggio a quanti avrebbero potuto interpretare il documentario come un invito alla museificazione della cittadina: «in queste strutture urbane di millenaria nobiltà, nelle architetture in cui la civiltà della sua storia può accogliere ancora con vantaggio le forme della vita presente, Lucca, città comunale, si dispiega con calma bellezza dentro il sigillo verde delle sue mura».

Lo scopo di questi tre critofilm - teso non solo a documentare, ma a far riflettere sul significato storico di questi frammenti di Italia, conservatisi per secoli quali essi erano sorti

e adesso minacciati da una società che sembrava volerli stravolgere in vista dei bisogni presenti - è ben evidenziato non solo in quest'ultimo documentario, ma risalta chiaramente attraverso un semplice confronto dei tre *incipit*, i quali rimarcano tutti il carattere di intatta continuità dei siti storici, che ancora oggi permettono di mostrare al visitatore scenari antichi di secoli. «Un gruppo di paesi della Lunigiana [...] ha conservato intatti i caratteri dell'urbanistica medievale», apre la voce di *Comunità millenarie*, cui fa seguito la celebrazione della città cara all'autore, preservata dalle sue mura come in uno scrigno: «Dall'acquedotto napoleonico Lucca e la sua verde pianura, abitata e coltivata, [...] si vedono ancora oggi come erano già nel medioevo. Nella vallata ricca d'acque di proverbiale fertilità Lucca si è conservata intatta nelle sue mura». Chiude la trilogia, accompagnando le immagini aeree della scena iniziale, l'esaltazione della perfetta conservazione di piazza dei Miracoli: «La piazza del Duomo è ancor oggi il miracolo che apparve agli uomini del medioevo».

3. La lettura e la tutela del paesaggio nei cortometraggi di Roberto Pane

Nel secondo dopoguerra anche Roberto Pane sperimentò le potenzialità della cinematografia, affiancandola all'attività di studioso e all'impegno civile. Sebbene le esperienze filmiche di Pane siano più limitate di quelle di Ragghianti (sei documentari in dieci anni contro i 18 critofilm che lo storico dell'arte realizzò nell'arco di un ventennio), l'architetto raggiunse risultati di altissima qualità che, nel caso de *L'architettura della penisola sorrentina* (1955), gli valsero anche un Delfino d'argento al Festival di Venezia. Da sempre interessato alle potenzialità del mezzo fotografico e cinematografico come strumento di conoscenza, anche Pane negli anni Cinquanta si cimentò in prima persona nella realizzazione di cortometraggi i cui soggetti, come già evidenziato da Fabio Mangone, sono strettamente connessi alle pubblicazioni dello stesso periodo. Infatti i primi due cortometraggi, dall'esordio del 1951 con *Napoli conventuale* a *Scale aperte e fabbriche del '700* del 1954, sono la traduzione in immagini cinetiche di omonimi capitoli del noto volume fotografico *Napoli imprevista* (1949), di cui costituiscono il completamento. Nel 1955 l'architetto passò dalla scala urbana all'osservazione del paesaggio attraverso la cinepresa, accompagnando il volume *Sorrento e la costa* (1955) con i due cortometraggi sulla penisola Sorrentina (*Miti e paesaggi della penisola sorrentina* e *L'architettura della penisola sorrentina*), cui solo sei anni più tardi fecero seguito *Montesarchio e la Valle caudina* e *Una strada come opera d'arte*, realizzati in occasione della Mostra delle regioni all'Esposizione di Torino per il centenario dell'Unità d'Italia. Com'è noto l'attenzione dell'architetto si era spostata dal monumento all'ambiente urbano già da tempo, giungendo, nel 1948, alla pubblicazione di *Architettura e letteratura* e nel 1949 di *Napoli imprevista*, un saggio e un volume di grande rilevanza, tanto per la teoria dell'architettura che per la storia della città, e in generale per l'affermazione del concetto di ambiente nella cultura architettonica. Entrambi infatti segnano l'importante acquisizione dei valori corali dell'architettura, non meno degni di conservazione del singolo "monumento", proprio mentre l'urbanistica comunale iniziava a distruggerli. E' appunto da quest'ultima condizione che nasce il desiderio di Pane di comunicare ad un pubblico più vasto questi valori, favorendo, grazie alle potenzialità del mezzo cinematografico, la conoscenza e quindi la conservazione della città e del paesaggio. Nell'introduzione a *Napoli imprevista*, il volume dal quale prendono le mosse le prime esperienze registiche dell'architetto, viene appunto dichiarato: «Proposito essenziale di questo libro è stato

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

quello di far conoscere una Napoli inedita; ma è sperabile che esso giovi anche a definire il carattere di quel patrimonio artistico e ambientale la cui difesa da parte delle pubbliche autorità si è dimostrata del tutto insufficiente per la inadeguatezza delle leggi e, malgrado la buona volontà, di alcuni uomini» [Pane 1949, 6].



Figg. 7-8: Fotogrammi da *Miti e paesaggi della penisola sorrentina*. (www.archivioluce.com).



Fig. 9: Fotogramma da *L'architettura della penisola sorrentina*. (www.archivioluce.com).

Fig. 10: *Via Krupp a Capri*. (Pane 1982³).

Dopo il primo esperimento del 1951, nel 1954 Pane riprende la cinepresa nello stesso tempo in cui lo fa Ragghianti e, mentre questi realizza il critofilm n. 1, l'architetto integra *Napoli conventuale* con *Scale aperte e fabbriche del '700*. L'anno seguente abbandona la scala architettonica per descrivere il paesaggio oggetto dei suoi nuovi studi: di particolare interesse sono infatti i due documentari del 1955, strettamente connessi con l'attività professionale dell'architetto, al tempo impegnato nella redazione del piano regolatore di Sorrento in qualità di coordinatore. Come esprime già il titolo del primo dei due documentari, la pellicola fonde la descrizione del paesaggio naturale e costruito dalla mano dell'uomo, ripreso anche dal mare, con la narrazione di antichi miti locali, mentre *L'architettura della penisola sorrentina* è maggiormente connesso al tema prediletto della rivalutazione dell'architettura rurale, indagata fin dagli anni giovanili ed esaltata già a partire dalla nota trasposizione nel campo dell'architettura della divisione crociana Poesia-letteratura, sottolineando così l'importanza che anche la letteratura architettonica venga tutelata e salvaguardata come parte stessa dell'identità e della storia locale e nazionale.

Se infatti entrambe le pellicole evidenziano come l'architettura locale, rimasta per secoli inalterata grazie anche alla continuità di utilizzo, abbia sfruttato ingegnosamente le condizioni naturali del sito, è nel secondo che la difesa del paesaggio e dell'architettura tradizionale diviene più esplicita, attraverso le ammonizioni della voce narrante contro edifici fuori scala («dove mai furono elevati muri alti più di tre piani [...] la più recente edilizia minaccia di alterare un ambiente che fino a ieri poteva dirsi perfetto») e contro le imitazioni stilistiche della «irriproducibile ingenuità di rustiche mura [...] che purtroppo non poche ville moderne vanno leziosamente imitando». Conclude quindi il narratore: «si è creduto, e ancora da molti si crede, che per rispettare un ambiente e intonarsi ad esso non possa farsi cosa più saggia che ripeterne le forme, mentre è proprio questo che ogni seria esperienza d'arte suggerisce di non fare».

Conclusioni

Nonostante la diversa formazione e l'età anagrafica (Pane nato nel 1897; Ragghianti nel 1910) - che ha certamente influenzato il differente modo di porsi nei confronti del regime e dei governi post-fascisti - tra i due studiosi sono evidenti numerose analogie: all'impegno civile, al rinnovamento delle rispettive discipline, all'ampliamento dell'attenzione dall'opera d'arte al paesaggio e agli episodi cosiddetti "minori", entrambi gli studiosi hanno accompagnato la produzione di cortometraggi di carattere scientifico, seppur con un intento divulgativo. Per l'architetto, in linea con il suo percorso di studioso, i documentari passano progressivamente dall'architettura al paesaggio, terminando con *Una strada come opera d'arte*, che, attraverso la celebrazione di via Krupp a Capri, mostra le potenzialità della mano dell'uomo di armonizzarsi e rendere ancora più bello il paesaggio naturale, anche con una "semplice" strada. Al contrario Ragghianti concentra il tema paesaggistico e poi urbano ai primi critofilm, in stretta continuità con l'attenzione alla pianificazione che aveva segnato le esperienze politiche dell'immediato dopoguerra. Per entrambi gli studiosi il 1954-1955 è il momento in cui integrare gli articoli di denuncia su «*seleArte*» e «*Il Mondo*» con la realizzazione di filmati che raggiungano un pubblico più ampio e sollecitino la difesa condivisa delle città e del paesaggio, sposando quanto affermato da Edoardo Cosenza nel 1953: «La difesa del paesaggio è compito dei cittadini» [Cosenza 1953, 3], cercando, come ha evidenziato Leonardo Ciacci, «di trasformare lo spettatore passivo in cittadino consapevole, in sostenitore attivo di un progetto comune riconosciuto come proprio» [Ciacci 2001, 182]. Tuttavia se l'obiettivo di Ragghianti è maggiormente la sensibilizzazione e il coinvolgimento della cittadinanza e delle istituzioni verso la tutela, per Pane non è secondario uno scopo maggiormente scientifico di supporto alle proprie attività di ricerca, già segnate dallo stretto rapporto saggistica-fotografia e adesso anche filmografia. La cinematografia rappresenta, quindi, un mezzo attraverso il quale i due studiosi possono integrare l'interpretazione della realtà presente con la denuncia delle criticità, come cittadini attivamente impegnati, e con lo studio di soluzioni adeguate, quali professionisti in grado di presentare proposte meditate e studiate. Un risultato questo che sembrò concretizzarsi poco dopo la realizzazione delle pellicole, quando - nel 1956 - si diede avvio ai lavori della Commissione Marangone, nominata proprio grazie all'impegno di Ragghianti, il quale, fin dalla seduta inaugurale del 22 marzo 1956, propose la nomina di Pane per lavorare immediatamente allo studio della riforma della legislazione urbanistica³. Tuttavia, con grande disappunto di Pane e

GIOVANNA RUSSO KRAUSS

Ragghianti⁴, il primo riuscì solo a collaborare in qualità di esperto e la stessa commissione venne sciolta nel 1958 senza che i lavori fossero stati portati a conclusione.

Testimoniare-interpretare, criticare-denunciare e riformare-proporre sono quindi i binomi che caratterizzano l'esperienza registica di Pane e Ragghianti verso la metà degli anni Cinquanta. I loro film costituiscono oggi preziose testimonianze di una fase storica italiana segnata dal grande impegno civile degli studiosi che tentarono con ogni mezzo, anche quello cinematografico, di mettersi al servizio del Paese per tutelarne dalla speculazione e dal malaffare diffuso.

Bibliografia

- BRUNETTI, F. (1986). *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*. Firenze: Alinea, *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (2000). Milano: Charta.
- CASIELLO, S. PANE, A. RUSSO, V. (a cura di) (2010). *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*. Venezia: Marsilio.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- COSENZA, E. (1953). *La difesa del paesaggio è compito dei cittadini*, in «L'Unità», 25 novembre 1953, p. 3.
- COSTA, A. (1995). *Carlo L. Ragghianti i critofilm d'arte*. Udine: Campanotto.
- DE SIMONE, A. L. (2014). *Carlo Doglio*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di TRIONE, V. Milano: Johan&Levi.
- MANGONE, F. (2014). *Roberto Pane*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di TRIONE, V. Milano: Johan&Levi.
- PANATO, E. (2013). *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*. Lucca: Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte.
- PANE, R. (1949). *Napoli imprevista*. Torino: Einaudi.
- PANE, R. (1951). *Il paesaggio indifeso*, in «Il Mondo», III, 51, 22 dicembre 1951, p. 5.
- PANE, R. (1954). *Capri*. Venezia: Neri Pozza. Nell'edizione 1982³, Napoli: Gallina editore.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la costa*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- PICONE, R. (2014). *Paesaggio naturale e patrimonio costruito in costiera sorrentino-amalfitana. Conoscenza e tutela nel Novecento attraverso la fotografia, la grafica e i cortometraggi*. In *Città mediterranea in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di BUCCARO A., DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. pp. 1169-1182.
- RAGGHIANI, C. L. (1953). *Si distrugge l'Italia*, in «seleArte», II, 9, novembre-dicembre 1953, pp. 43-48, ripubblicato in *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale: scritti dal 1935 al 1987*, a cura di NALDI, M. PELLEGRINI, E. (2010) Pisa: Felici.
- TRIONE, V. (2014). *Il cinema degli architetti*, Milano: Johan&Levi.
- ZEVI, B. (1948). *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino: Einaudi. Nell'edizione 2000, Torino: Comunità.

Note

¹ Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Papini, Roberto.

² Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo De Angelis d'Ossat, Guglielmo.

³ Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Pane, Roberto.

⁴ Lucca, Archivio Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*, f.lo Pane, Roberto.

L'iconografia del paesaggio agrario: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli

The iconography of the agricultural landscape: an instrument to know and preserve the territory throughout the centuries

L'agricoltura per secoli ha connotato e modellato il nostro territorio e quello di tutti i paesi fortemente antropizzati, non solo determinando la percezione complessiva del paesaggio di quei luoghi, ma coinvolgendo anche gli aspetti sociali, culturali, insediativi, infrastrutturali, architettonici. La sua rappresentazione, dal disegno alla fotografia, è legata a motivi pratico-conoscitivi (catasti, perizie, indagini governative), ma anche artistici. L'indagine di questi materiali è indispensabile per la conoscenza del nostro territorio e della sua tutela, per il recupero delle biodiversità, dei piccoli paesi, delle reti stradali e ferroviarie dismesse, delle architetture rurali, del rapporto fra terra e acqua.

Throughout the centuries, agriculture characterized and shaped our territories and all anthropized lands, not only by determining the general perception of the landscape of those places, but also by including social, cultural, infrastructural and architectural aspects. The iconography of the agricultural landscape, starting from drawing up to photography, is linked to artistic and cognitive-practical reasons (such as registers, surveys and government investigations). The investigation of these sources is essential for the knowledge of our territories and their protection, in order to recover biodiversities, villages, disused roads and railways networks, together with rural architectures and some ancient relationships between land and water.

Dal paesaggio agrario all'architettura paesaggistica: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli

From the agricultural landscape to the architecture landscape: a knowledge tool and protection of the territory over the centuries

DANIELA STROFFOLINO

CNR Istituto di Scienza dell'Alimentazione - Avellino

Una calda mattina di giugno del 2007 attraversando il corridoio del primo piano di Palazzo Gravina, mi accorsi che nell'Aula Magna si stava svolgendo un convegno: curiosa mi soffermai a leggere la locandina affissa davanti alla grande porta d'ingresso. Il titolo attirò immediatamente la mia attenzione: *Emilio Sereni 1907-2007. La storia del paesaggio agrario italiano*. In esso si ricordava la figura di Emilio Sereni come uomo politico e di cultura, ma anche le tante attività promosse dall'Istituto Alcide Cervi di Gattatico che ospita la biblioteca dedicata proprio ad Emilio Sereni in cui ha trovato spazio il suo ricchissimo archivio e patrimonio librario [Alinovi 2010]. Ciò che scoprii quel giorno riguardava lo stretto legame che Emilio Sereni ebbe con la nostra terra, tanto da essere definito „napoletano” da Italo Calvino [Albenese 1997, 199]. Nel 1924 s'iscrisse all'Istituto Superiore Agrario di Portici, per poi rimanere a vivere nella città insieme alla moglie Xenia Silberberg. A partire dal 1927 iniziò ad occuparsi della questione agraria, sociale, economica del Mezzogiorno, interesse che lo seguì per tutta la vita e che ben presto divenne impegno politico e civile. A Napoli negli anni successivi dedicò un volumetto di storia dell'alimentazione: *I napoletani da «mangiafoglia» a «mangiamaccheroni»*, in cui attraverso un'attenta analisi del contesto socio-economico fra la seconda metà del Quattrocento e l'Ottocento, ricostruisce le cause che provocarono questa fondamentale trasformazione delle abitudini alimentari del popolo napoletano [Sereni 2013].

Questa breve premessa ci è sembrata indispensabile per introdurre una sessione in cui è presente la direttrice della Biblioteca di Gattatico Gabriella Bonini e in cui molti interventi fanno esplicito riferimento ad Emilio Sereni, citando soprattutto la sua definizione di paesaggio legata all'attività agricola: «Il paesaggio agrario è quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale» [Sereni 1961, 21]. Di Sereni si recupera in questo settore anche e soprattutto l'approccio interdisciplinare per cui la storia del paesaggio agricolo va ricostruita analizzando diversi fattori che riguardano svariati settori disciplinari come l'economia, l'urbanistica, la storia, l'agronomia, la geografia, l'archeologia, ma anche la filosofia, la sociologia, l'antropologia, l'arte, la letteratura.

Altra definizione di paesaggio citata in più relazioni, è quella contenuta nella Convenzione europea del paesaggio, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000: «Il termine paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».

Il tema di questa sessione, l'iconografia del paesaggio agrario, cioè la ricostruzione del paesaggio agrario attraverso la lettura delle fonti iconografiche, ha captato l'interesse di numerosi studiosi che, pur con lavori differenti per epoca e strumenti, hanno comunque dato la possibilità di realizzare una sessione omogenea, per rispondenza al tema proposto, e ricca di spunti interessanti. Se da un lato la *Storia del paesaggio agrario italiano* fu compilata, per diretta ammissione dell'autore «facendo più sovente ricorso alla citazione di un poemetto, georgico od altro, od alla più o meno casuale testimonianza di un viaggiatore italiano o straniero, piuttosto che a quella di un documento d'archivio», così come per il materiale iconografico furono usate non le mappe catastali («le quali rappresentano, senza dubbio, non solo il materiale illustrativo più pertinente, ma addirittura una delle fondamentali fonti documentarie»), ma «una rassegna di fonti di tutt'altra origine, qual è quella della descrizione artistica», i lavori presentati nelle relazioni di questa nostra storia del paesaggio agrario, all'opposto, fanno quasi tutti riferimento a fonti archivistiche [Sereni 1961, 17].

DANIELA STROFFOLINO

Si tratta di studi su settori territoriali relativamente piccoli e quindi sui quali è possibile condurre una ricerca d'archivio, o su fondi cartografici di archivi poco noti, ma anche letture comparate di cartografia storica o immagini di corredo di testi scientifici, catalogazione di manufatti territoriali e archeologia rurale. Come scrive Carlo Tosco nel suo *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, testo fondamentale per chi vuole affrontare uno studio su questo tema - vero manuale operativo per indagare il paesaggio -: «In una ricerca finalizzata alla comprensione del paesaggio le indagini non possono fermarsi alle fonti scritte e figurate, ma si rivolgono ai resti della cultura materiale, alle strutture architettoniche, alle sistemazioni agrarie, ai reperti archeologici conservati sul territorio» [Tosco 2009, 76].

Le conclusioni, poi, inserite alla fine dei saggi proposti, concordano nell'evidenziare l'importanza di una conoscenza storica del paesaggio quale base imprescindibile per la salvaguardia, la valorizzazione, la pianificazione dei nostri territori e per accrescere la coscienza, nelle generazioni presenti e future, di quanto l'opera dell'uomo è stata determinante nel modellare il territorio e di quanto bisogna sentirsi partecipi e responsabili di questo processo. In tal senso Daniela Poli nel volume da lei curato, *Agricoltura paesaggistica*, pone l'accento sul rinnovato interesse per la qualità estetica, connaturata in passato all'attività agricola, e attualmente perduta a causa di un'agricoltura industrializzata che assoggetta tutto alle regole produttive.

L'autrice conclude il suo lavoro scrivendo: «Creare un'agricoltura paesaggistica non significa allora produrre una banale estetizzazione del territorio, sostituendo alla produzione agricola dei simulacri di agricoltura collocati all'interno di un parco pubblico. Significa, viceversa, individuare azioni e politiche lungimiranti che consentano a tutto il territorio agricolo (rurale, urbano e periurbano) di ritessere legami in grado di produrre bene comune e al tempo stesso qualità del paesaggio, rinsaldando e declinando in forme nuove la connessione fra governo e paesaggio, dipinta da Ambrogio Lorenzetti nell'allegoria del buon governo» [Poli 2012, 27].

Un esempio concreto di „agricoltura paesaggistica“ lo possiamo recuperare proprio nel nostro territorio, attraverso l'analisi di una delle espressioni più spettacolari e più decantate di paesaggio agrario: la vite maritata. Quasi un anno fa, la Commissione agricoltura della Regione Campania, ha approvato la proposta di legge dal titolo: «Conservazione e valorizzazione delle Alberate aversane e delle viti maritate al pioppo: Istituzione vincolo ambientale». Pertanto la Regione incentiva l'incremento di questa coltura, quasi completamente scomparsa per valorizzare il paesaggio e per recuperare il metodo tradizionale di lavorazione e la modalità di conservazione, con agevolazioni e finanziamenti per gli imprenditori agricoli che decidono di recuperare l'alberata.

La vite maritata era infatti, già stata acclusa fra i *Paesaggi rurali storici. Per un catalogo Nazionale*, volume pubblicato nel 2011 a cura di Mauro Agnoletti, per essere una delle forme originarie del paesaggio agrario italiano, Sereni la fa discendere dall'*arbustum galicum* etrusco [Agnoletti 2011, 440-441]. Il vino maggiormente conosciuto, prodotto con questo tipo di allevamento è l'asprinio divenuto dal 1993 prodotto a denominazione d'origine controllata con il nome di *Aversa Asprinio*, la cui produzione è regolata da un rigido disciplinare che stabilisce fra l'altro le *Norme per la viticoltura*, le *Norme per la vinificazione*, e l'obbligatorietà di un'etichettatura con la menzione aggiuntiva „alberata o vigneti ad alberata“, nel caso venga prodotto da uve allevate con questo antico metodo. Il disciplinare, inoltre, sottolinea l'importanza dei «fattori umani legati al territorio di produzione, che per consolidata tradizione hanno contribuito ad ottenere il vino „Aversa“», riferendosi al caratteristico paesaggio che le alberate hanno contribuito a determinare. Questo sistema agricolo sopravvissuto per secoli, incrementato fino agli anni '60 del Novecento - grazie alla richiesta da parte delle aziende del nord per la produzione di spumanti - va in crisi negli anni '70. Oggi dei 16.000 ettari stimati in quegli anni, ne rimangono circa 418 censiti nel 2012 con il Piano Paesistico Territoriale di Caserta [Aceto 2016, 15-16].

In continuità con il metodo sereniano si è tentata una ricostruzione di questo sistema agrario, così caratterizzante del nostro paesaggio, attraverso il giudizio espresso dai viaggiatori del XVIII secolo nei loro diari e le immagini che lo rappresentano nelle sue forme caratteristiche.

Nessun viaggiatore, infatti, percorrendo la strada che da Capua, passando per Aversa arriva fino a Napoli tralascia di accennare almeno, allo spettacolo della vite maritata ai pioppi ordinati in filari, a formare lunghe meravigliose ghirlande. È il recupero di un paesaggio arcaico descritto già nei classici (Plinio, Varrone, Columella, Catone) che lo rende così unico e degno di nota. Proprio Plinio nella *Naturalis historia* scrive: «Nel paese campano [la vite] si congiungono agli oppi, et quegli abbracciando per tutti i rami loro si distendono insino che arrivano alla cima, et vanno tanto alte che il vendemiatore pare che abbia a ricevere di queste la fiamma et la sepoltura». [Plinio, XIV, I, 338]. Il ricco paesaggio agricolo dei dintorni di Caserta trova testimonianza nelle splendide tele di Philippe Hackert intento a registrare i luoghi e le attività care a Ferdinando IV di Borbone. Nel dipinto intitolato *Autunno* appartenente al *Ciclo delle quattro stagioni* commissionato nel 1783 per decorare il salone circolare del casino di caccia sul lago Fusaro, la scena della vendemmia è posta in primo piano chiarendoci tutte le fasi e le modalità di questa difficile e pericolosa operazione. Una relazione apparsa l'anno successivo sul *Giornale delle Belle Arti* lo descrive con dovizia di particolari: «Il quadro dunque dell'Autunno ci offre sulle prime linee la vendemmia. Fassi questa non già dalle viti affidate alle canne, come fra noi si costuma, ma da quelle agli olmi maritate. [...] Due alberi fronzuti formano la primaria comparsa; [...] Legansi scambievolmente co' tralci delle uve, che a guisa di festoni pendono con vago naturale. Al maggior tronco appoggiansi le scale de' vendemmiatori. Chi montò la cima della scala; e chi su forte ramo salito col ferro in mano si fa più vicino all'assalto. Le uve raccolte scendono entro de' cestini colà «fescine» chiamati, e dalle Donne recati in testa passando alla tina, premute si sciogliono in liquore, e nel sottoposto vaso, scolando si versano, per poi altra mano nella botte preparata sul carro tirato da' buoi» [De Seta, 2005, 162-163].

Nel bozzetto per l'affresco realizzato nella tenuta di Carditello, questa stessa scena è descritta in secondo piano, ciò offre la possibilità all'artista di rappresentare l'alberata per l'intera profondità della tela. L'interesse agronomico e il realismo di Hackert è dimostrato in pieno in queste, così come in molte altre tele, esse offrono una lettura del paesaggio agrario e delle attività agricole non facilmente reperibili altrove ed esprimono in pieno il forte connubio che da sempre esiste fra l'uomo e la natura. L'alberata aversana, a ben vedere difficilmente si trova rappresentata in immagini di paesaggio, proprio per la sua natura di forma di sfruttamento intensivo del territorio; di contro numerose sono le mappe di rilevamento di appezzamenti di terreno – conservate nel fondo Reggia, dell'Archivio di Stato di Caserta – in cui l'alberata è rappresentata con uno specifico simbolo codificato ed utilizzato anche nei rilievi novecenteschi dell'IGM [Aceto 2016, 11-12]. Ben altro fascino aveva la vite maritata al pioppo rappresentato come elemento singolo all'interno di contesti paesaggistici costieri o archeologici, un motivo ricorrente legato l'iconografia di questi luoghi.

Se il paesaggio campano è considerato dai viaggiatori fra i più belli d'Italia, nonostante i pericoli che il viaggio riserva, pochi fra loro si soffermano sulle modalità di coltura di quella vite che determina uno spettacolo tanto suggestivo, e che consente, cosa che desta ulteriore meraviglia, un'alternanza continua di coltivazioni del suolo fra ortaggi e cereali, ma che è anche causa, a parere di molti, di una scarsa qualità del vino. Il primo lavoro che dà informazioni approfondite sull'allevamento della vite in questa parte della Campania è l'opera enciclopedica di Joseph-Jerome de Lalande scienziato affermato, celebre astronomo, impegnato nel 1765 a percorrere l'Italia fino a Napoli per redigere una guida che sarà pubblicata in sette tomi più un corposo atlante nel 1769 e che risulta essere la descrizione più ampia, completa e sistematica dell'Italia, apparsa fino ad allora. Non trascura fra l'altro l'agricoltura di ogni provincia che attraversa, dedicando anche a Napoli un capitolo specifico intitolato *Sul clima di Napoli, sulle tarantole, sull'Agricoltura*.

Sulla vite scrive: «Le viti che si trovano in abbondanza nei dintorni di Napoli si maritano ai pioppi, così come dicono gli antichi romani. Questo rende le campagne molto fresche e molto ridenti; non se ne può vedere di più piacevoli di quella che si attraversa arrivando da Roma a Napoli per Capua, la strada è costeggiata da campagne coperte da alti pioppi; questi alberi sono uniti da vigne che vanno serrate dall'uno all'altro, in forma di ghirlande. Ci sono tre o quattro ceppi di vite ad ogni pioppo e da dieci a dodici passi di distanza da un albero all'altro». Prosegue descrivendo la vendemmia e la lavorazione: «A Napoli la vendemmia viene fatta il dieci ottobre come in Borgogna. Il caldo dovrebbe

DANIELA STROFFOLINO

accelerare la maturazione ma le vigne sono all'ombra, perciò maturano più lentamente. Per fare il vino dolce, morbido, chiamato greco, che si usa molto in Italia, si prendono le uve bianche estremamente mature, si schiacciano con i piedi, ma senza farlo fermentare in serbatoio, viene poi posto nelle botti, che poi si chiudono dopo che il vino è stato bollito per dieci, dodici giorni» [Lalande, 1786, VII, 296-297].

Contemporaneamente nel I libro, introducendo i vini italiani afferma che non hanno «né il fuoco, né la delicatezza dei vini di Champagne e Borgogna, ma hanno corpo e vigore quando i vigneti che li producono sono bassi e coltivati come in Francia. Quelli provenienti dai vigneti cantati dai famosi poeti, le cui splendide ghirlande si ripetono tre o quattro piani fino alle cime dei pioppi, possono piacere solo a coloro che sono abituati ad essi. I grappoli non arrivano contemporaneamente alla piena maturazione, i grappoli più bassi cominciano a marcire quando i più alti cambiano colore, questa miscela produce vini agrodolci che risultano detestabili agli stranieri» [Lalande, 1786, I, CIII].

Il parere di chi guarda a questo fenomeno dell'alberata non dal punto di vista della bellezza paesaggistica, ma della qualità del vino non è entusiasta. Anche nelle *Observations*, di John Symonds, divise in tre capitoli: "le foglie", "l'acqua" e "il sole", pubblicate all'interno del *Voyage en Italie* del 1789 di Arthur Young, l'agronomo inglese esprime un giudizio negativo su questa modalità di allevamento della vite, egli infatti sottolinea che «le foglie sono così importanti per l'agricoltura in Italia che i suoi abitanti sono disposti a fare grandi sacrifici per ottenerle; infatti, al posto di servirsi di pali per le loro viti, e tenerle basse, affinché il frutto riceva più di caldo e giunga ad un più alto grado di perfezione, essi le sostengono per lo più con alberi, che servono sia per procurarsi legno per riscaldamento, che per procurare le foglie per il loro bestiame. In Lombardia vengono usati comunemente per questo scopo, olmi e pioppi; ma questi ultimi sono più frequenti nel regno di Napoli, dove raggiungono un'altezza prodigiosa» [Young 1796, 181] più avanti afferma: «Il terzo elemento dell'agricoltura è il vino, considerato come elemento di prima necessità e come ramo di commercio; sebbene contribuisca poco alla ricchezza di alcuno Stato dell'Italia; perché, malgrado tutte le circostanze vantaggiose del clima e del suolo, gli abitanti sono talmente negligenti o ignoranti del vero metodo di fare il vino, che c'è una bassissima richiesta da parte degli stranieri» [Young 1796, 256].

Tornando al nostro viaggio il tratto in cui l'alberata diveniva più fitta, era a quei tempi la strada che attraversava l'agro aversano e giungeva a Napoli: «La strada maestra corre larga fra verdi prati di frumento: il grano è come un tappeto, alto forse parecchi palmi. I pioppi son piantati in fila, co' rami mozzi fin su e con le viti che si abbarbicano. Così è fin dentro Napoli: Un terreno netto, agevolissimo da arare, ben lavorato: i tralci delle viti di straordinaria grossezza e altezza; i festoni, come reti svolazzanti, di pioppo in pioppo». [Goethe, 1875, 202].

Un'altra descrizione ricca di particolari si può leggere nel II volume delle *Lettres écrites de Suisse, d'Italie de Sicile et de Malthe* di Jean Marie Roland de la Platière, ispettore delle manifatture seriche di Lione, pubblicate ad Amsterdam nel 1780: «Tutte le campagne dei dintorni, fino a Napoli sono coperte di vigne sostenute da alberi, pioppi o aceri, piantati in linea retta a formare degli ampi viali. Si tirano i tralci nella direzione degli alberi: e al momento in cui riescono a toccarsi reciprocamente, si legano insieme: in questo modo quando la foglia cresce e i grappoli crescono sui tralci allungati orizzontalmente, il peso dà loro una curvatura a festoni, che produce un effetto affascinante. Figuratevi tutta una campagna così ornata di ghirlande, di verdura e di frutti che prendono colore e le terre al di sotto ben coltivate a grano, tuberi, ortaggi o prati artificiali di questo eccellente e bel paese...In pianura il colpo d'occhio è limitato; ci si trova come in una foresta; ma la minima altura dispiega con pompa e magnificenza tutte queste ricchezze della natura» [La Platière, 1780, II, 226].

Di grande interesse è infine la lettera scritta nel 1787 da Matilde Perrino - nobildonna napoletana in viaggio con il padre regio consigliere nella terra di Puglia. In essa si legge una lunga descrizione sul modo di coltivare la vite in questa terra, criticamente confrontato con quello in uso nel napoletano: «Da questa maniera di coltura, ciascuno va facilmente a comprendere dover que' vini essere di tutta perfezione, e tali, quali io gli ho descritti, imperciocché gli olmi, a quali in queste nostre contrade usano di maritare le viti, io son per dire, che molto pregiudizio arrecano loro, prima perché le defraudano dell'intero alimento, inoltre perché formano una specie di Selva, e con l'ombra

impediscono alle congiunte viti di goder pienamente degli influssi del Sole, in fine perché poco officiar possono i Venti, e quel che è più, l'umor nutritivo dovendo in alto salire, e un lungo ceppo alimentare, arriva debole ai grappoli e scarso assai di que Sali, e particelle sulfuree, che formano il sapore, l'odore, la generosità del buon Vino, massime perché parte ancora dell'umore esala per gli stessi pori de tralci» [Perrino 1787, 13].

Dall'analisi di questi stralci si denotano due fondamentali questioni che probabilmente hanno decretato una lenta, ma inesorabile scomparsa di questo tipo di allevamento e di conseguenza del vino: la difficoltà della vendemmia e la qualità del vino stesso.

L'allevamento della vite ad alberata nasce essenzialmente per motivi di sfruttamento intensivo del territorio agricolo e sia dai giudizi dei viaggiatori che da quelli degli agronomi ottocenteschi è chiaro che per la struttura stessa degli impianti, alti fino a 20 metri, l'uva non riusciva a maturare in egual modo e quindi dava un vino aspro: «I nostri vignajuoli, debbono alfin persuadersi che i metodi e la cura valgono più de' terreni e della posizione e disposizione geografica delle vigne. Non so negare che se un giorno s'impiegherà più cura, ancorchè sia inferiore a quella che vi mettono i francesi i nostri *falerno, lipari, capri, procida, greco, asprino, gerace, pisciotta, moscadello*, trionferanno dei *bordeaux champagnes bourgognes* e potranno ritornare a costituire una delle più rilevanti rendite del paese» [de Augustinis, 1833, 31-32]. Già Galanti nella *Nuova descrizione* scriveva: «La regione generalmente è piena di piante fruttifere. Ne'piani i campi sono coperti di olmi e di pioppi, ed ambedue di viti, le quali unite fra loro formano una specie di ghirlanda. Questa pratica è antichissima, e si usa perché non si vogliono perdere i prodotti del suolo. Nelle vicinanze di Napoli questo si fa con abuso, onde il paese per la quantità degli alberi e delle viti, somiglia ad una immensa foresta. [...] I vini di arbusti non possono essere molto generosi: quelli dell'agro aversano e di Capua fanno l'asprino, ch'è un vino acido, che si consuma a buon prezzo e si compra da' Genovesi» [Galanti 1790, IV, 13-14]. Nella *Corografia* di Zuccagni-Orlandini relativamente alla coltivazione dell'uva nella provincia di Caserta si legge: «Ricca è ivi altresì la raccolta del vino, ma non può essere che leggero e poco spiritoso, subitochè si fanno salire i tralci sugli alberi ed estendersi oltre misura. [...] Ed in grande abbondanza è il vino che nell'agro aversano raccogliasi, ma per la ragione di sopra addotta è assai leggero e piuttosto aspro. Pur nondimeno è assai ricercato da chi brama usarne di questa specie» [Zuccagni-Orlandini, 1845, suppl. XI, 400].

Nel distruggere questa coltura più forte di tutto è stato, infine, l'operato dell'uomo, teso negli ultimi settant'anni a modificare l'assetto agricolo di questa provincia su produzioni ritenute più redditizie, ma soprattutto ad una edificazione selvaggia e incontrollata oltre purtroppo ad operazioni illecite di smaltimento rifiuti che hanno portato ad una drammatica situazione di inquinamento dell'intera area. Proprio per questo di grande interesse ci è sembrato l'impegno, attualmente profuso nel recupero - attraverso agevolazioni e incentivi per gli imprenditori agricoli - dell'alberata quale espressione fondamentale della storia del paesaggio e della cultura di questo territorio. Recuperare i paesaggi rurali storici in questi casi è ancora più importante, in quanto significa rafforzare un legame perduto fra le comunità e il proprio territorio, dare una speranza, un segno tangibile di interesse, di partecipazione, di connessione, appunto, (riprendendo ancora una volta le parole di Daniela Poli) fra governo e paesaggio.

Bibliografia

- ACETO, M.A. (2016). *Le rappresentazioni della vite maritata: alcune recenti identificazioni*. In «Rivista di Terra di Lavoro», XI, pp. 1-24. (www.rterradilavoro.altervista.org).
- AGOSTINI, I. (2009). *Il paesaggio antico. Res Rustica e classicità tra XVIII e XIX secolo*. Aiòn Edizioni.
- Agricoltura paesaggistica* (2013). A cura di POLI, D. Firenze: University Press.
- ALBANESE, F. (1997). *Emilio Sereni: l'ultimo degli enciclopedisti. Fonti per la storia dell'Italia del Novecento. Il fondo «Emilio Sereni»*. In «Annali Istituto Alcide Cervi», 19, pp. 197-209. (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016).
- DE AUGUSTINIS, M. (1833). *Della condizione economica del Regno di Napoli*. Napoli: Tip. R. Manzi. (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016)

DANIELA STROFFOLINO

- DE LA PLATIÈRE, J.R.R. (1780). *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malthe*. Amsterdam (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016)
- DE LALANDE, J.J. (1786). *Voyage en Italie*, IX, Parigi: Desaint (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016).
- DE SETA, C. (2005). *Hackert*. Napoli: Electa Napoli
- Emilio Sereni, ritrovare la memoria* (2010). A cura di ALINOVI, A., SANTINI, A., BUONDONNO, E., SOVERINA, F., VOLPE, L. Napoli: Doppia voce.
- GAIO PLINIO SECONDO (1593). *Historia Naturale di C. Plinio Secondo, di latino in volgare tradotta per Chirstophoro Landino*. Venezia: Appresso Gabriel di Ferrarii (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016).
- GALANTI, G. M. (1790). *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie*. Napoli: Presso li Soci del Gabinetto Letterario (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016)
- GOETHE, W. (1875). *Ricordi di Viaggio in Italia. Traduzione del testo di Augusto di Cossilla*. Milano: F. Manini.
- PERRINO, M. (1787). *Lettera di Matilde Perrino ad un suo amico nella quale si contengono alcune sue riflessioni fatte in occasione del suo breve viaggio per alcuni luoghi della Puglia*. Napoli: Stamperia Simoniana (<https://books.google.it/> consultato in settembre 2016).
- QUAINI, M. (2011). *Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni*. Milano: Silvana Editoriale.
- SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- SERENI, E. (2013). *I napoletani da «mangiafoglia» a «mangiamaccheroni»*. A cura di BONINI, G. Gattatico: Edizioni Istituto Alcide Cervi.
- STROFFOLINO, D. (2016). *Paesaggi del vino fra Campania e Puglia nella letteratura odepórica del XVIII secolo*. Relazione al convegno internazionale, *I paesaggi del vino nella letteratura e nel cinema*. Grumello del Monte, 6-8 giugno.
- TINO, P. (1993). *Napoli e i suoi dintorni. Consumi alimentari e sistemi culturali nell'Ottocento*. In «Meridiana. Rivista di Storia e Scienze Sociali», 18, pp.47-99 (www.rivistameridiana.it/files/Tino,-Napoli-e-i-suoi-dintorni.pdf consultato in giugno 2016).
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*. Roma-Bari: Laterza.
- YOUNG, A. (1796), *Voyage en Italie pendant l'année 1789*. Parigi: J.J. Fuchs. (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016)
- ZUCCAGNI-ORLANDINI, A. (1845). *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole, corredata di un atlante di mappe geografiche e corografiche, e di altre tavole illustrative*. Firenze: Editori (<https://books.google.it/> consultato in giugno 2016).

Sitografia

<https://books.google.it/>

<https://rivistameridiana.it>

<https://rterradilavoro.altervista.org>

Contributi
Papers

Il paesaggio agrario secondo Emilio Sereni *The agricultural landscape according to Emilio Sereni*

GABRIELLA BONINI

Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Istituto Alcide Cervi, Gattatico, Reggio Emilia

Abstract

“Storia del paesaggio agrario italiano” (History of the Italian Agricultural Landscape, Bari 1961) is an invitation to preserve the rural landscape as a collective heritage that embodies the history, tradition and knowledge that are the expression of each community. Cultivated fields, canals and river banks constitute the landscape as a product of human labour, mingled with nature. Nature as we see it is thus the expression of the associated social relations of production and cultivation. For Sereni, the landscape is a concrete document, to be consulted together with archival and literary sources, and as an instrument for confirmation of the historical processes as documented through art and other forms. In particular, Sereni uses Roman mosaics, the paintings found at Pompei, the works of the medieval era and the 16th century, and the paintings of Berger and Guttuso to illustrate the cultural changes occurring over time. He outlines an ideal viewing of Italy, where human labour, environment and cultural-artistic heritage merge into one large fresco, of universal scope.

Parole chiave

Paesaggio; paesaggio agrario; metodo; costruttore di paesaggio; opera d'arte
Landscape; agricultural landscape; method; manufacturer of landscape; art work

Introduzione

Emilio Sereni (Roma 1907-1977) è da tutti conosciuto come l'autore della *Storia del Paesaggio agrario italiano* (1961), anche se a lui si devono numerose e ancora fondamentali ricerche sull'agricoltura in epoca antica, studi sui processi di accumulazione del capitale, sulle forme dello sfruttamento delle campagne, sulla formazione e sul ruolo economico e politico del capitale finanziario, sull'alimentazione. Mezzogiorno, terra, contadini, agricoltura, diritti, riscatto dei contadini dalla miseria, sono i temi a cui ha lavorato per tutta la vita.

1. Storia del paesaggio agrario italiano e metodo sereniano

Sereni ha comunque indissolubilmente legato il suo nome agli studi sul paesaggio agrario, sull'agricoltura e sul mondo rurale. Studi che ancora oggi costituiscono un punto di riferimento non solo per la storiografia, ma anche per l'analisi delle politiche agricole. Sono ricerche che Sereni ha condotto con un approccio multi-disciplinare anticipando, in molti casi, intuizioni metodologiche di cui solo oggi comprendiamo l'importanza. Chiunque si occupi di agricoltura e di ambiente riconosce nella sua *Storia del paesaggio agrario italiano* elementi di modernità, una scrittura raffinata ed elegante, e una piacevolezza di lettura singolari, soprattutto riguardo a un concetto ancora oggi malinteso di naturalità

contrapposta all'azione dell'uomo, quasi che il paesaggio sia da considerare una sorta di museo vegetale immobile.

Per Sereni, invece, l'ambiente è un documento concreto, da affiancare alle fonti epigrafiche, archivistiche, letterarie, da utilizzare come strumento di verifica dei processi storici che nei secoli ne hanno marcato l'evoluzione e le diverse peculiarità come testimonianza delle attività produttive e dell'evolversi dei rapporti economico-sociali, attraverso le tracce rimaste nelle illustrazioni, nelle opere d'arte, in un continuo gioco di rimandi e di conferme.

Dai dipinti di Pompei alle tele di Renato Guttuso, il suo libro è un vero e proprio viaggio ideale in un'Italia dove il patrimonio ambientale e quello culturale artistico si fondono in un unico grande affresco di respiro universale.

Sereni ricostruisce la storia di lungo periodo dell'agricoltura italiana con l'ausilio dell'immagine pittorica e, in subordine, della letteratura. Per illustrare i cambiamenti culturali, prima si avvale delle raffigurazioni di elementi naturali utilizzati da decorazione in mosaici o affreschi murali di epoca romana, poi utilizza gli sfondi paesaggistici che compaiono sullo sfondo di dipinti medievali, cinquecenteschi, a carattere religioso, e infine usa i veri e propri paesaggi quando diventano il soggetto autonomo del dipinto.

Per Sereni l'analisi del paesaggio in tempi diversi consente di ricostruire la storia dell'agricoltura e il paesaggio dipinto riproduce efficacemente e incisivamente ciò che è tipico e maggiormente rappresentativo della realtà agricola. Ne consegue che le opere d'arte servono per documentare il paesaggio agrario del passato, diventando così fonti storiche [Zangheri 1977, 111-112]. Sereni ha dunque costruito la sua *Storia del paesaggio agrario italiano* non sui documenti d'archivio o su mappe catastali, ma su immagini artistiche con una scelta mirata e consapevole, una scelta che non deve sorprendere, se si considerano le basi della cultura e i modelli storiografici che esplicitamente intendeva proporre. La sua è una *scelta* in quanto era sicuramente in grado di condurre una ricerca accademica, quasi una provocazione nel proporre un nuovo modo di lettura delle opere d'arte andandovi a cercare l'elemento significativo per la narrazione testuale. Oggi, questo suo metodo può essere considerato una prima forma di decostruzione e di successiva ricostruzione della fonte: decostruzione come ricerca nella complessità dell'opera dell'elemento caratterizzante il paesaggio rurale da decontestualizzare perché preso in esame nella sua specificità, e ricontestualizzazione dell'elemento paesaggistico in quanto perfettamente identificabile nel tempo. In questo modo Sereni impone la decostruzione del documento/opera d'arte a fonte. Ed è proprio qui il punto di forza, ossia l'utilizzare l'opera d'arte come fonte, ben sapendo che comunque si tratta di una lettura personale, intrisa anche di stati emozionali. Fonti lette nel loro complesso, ma che, se decontestualizzate, possono nei dettagli diventare fonti iconografiche con valore scientifico. Così può essere per la lettura della struttura urbana di una città, per la contestualizzazione paesaggistica nel tempo, per uno spaccato di vita contadina, per le coltivazioni, per le sistemazioni agrarie, per le modalità del lavoro contadino ecc. Nel momento in cui è andata persa la trama culturale delle campagne italiane per lasciare posto ad un paesaggio rurale banalizzato, l'uso di queste fonti, lette senza la lente del critico artistico, possono diventare un contributo fondamentale, per costruire la narrazione storica. In questo modo l'immagine pittorica, come anche la fotografia, diventano fonti che hanno narrato una storia, ma che possono narrare una nuova narrazione.

Altra scelta di metodo è quella storico-regressiva, in linea con le ricerche di Bloch e Febvre: se si apre la copia di *Les caractères originaux de l'histoire rurale française* di Marc

Bloch (edizione A. Colin del 1952) da lui posseduta, ci si rende conto con quanta enfasi Sereni abbia sottolineato con la matita rossa il passo dell'*Avertissement au lecteur* in cui Lucien Febvre prosegue le sue critiche contro l'*histoire-bataille*. Vi è implicito il riferimento alla centralità del metodo regressivo e dell'osservazione del paesaggio materiale, teorizzata da Bloch che non chiede al passato prossimo una fotografia sempre identica per ottenere un'immagine fossilizzata di un'età lontana, ma indica di cogliere l'ultima immagine di una pellicola che dobbiamo sforzarci di srotolare all'indietro per scoprirvi sì delle lacune, ma anche e soprattutto per rispettarne la mobilità. Sereni ha capito antetempo che si può utilizzare la fotografia come immagine della storia, come se si dovesse srotolare una pellicola per trarne un significato storico.

Infine l'interdisciplinarietà, che ben chiara si legge nella trama della *Storia del paesaggio agrario*, ossia la mappa complessa dei rapporti con le diverse discipline che, sul piano scientifico, ancora oggi costituisce la più significativa, ma anche la più difficile lezione che Sereni ci ha lasciato.

L'interdisciplinarietà è la chiave di lettura della didattica moderna dove le competenze si formano nell'intersezione delle discipline, perché le abilità e le conoscenze formate nell'una sono messe al servizio della conoscenza di un'altra. Dunque, ancora oggi, di Sereni, siamo eredi dei suoi metodi, delle sue intuizioni, dei suoi quadri interpretativi di lunga durata, ricerche che hanno segnato la storia del paesaggio agrario in Italia. Multidisciplinarietà, ricerca accademica, decostruzione, ricostruzione, contestualizzazione, uso della fotografia e delle fonti iconografiche, sono i significanti di un Sereni agronomo, storico, geografo, sociologo, politico. Il mondo accademico di allora si profuse in critiche: gli storici dell'arte, come i longhiani, furono del tutto impreparati ad approcci così innovativi e la storia sociale dell'arte, elaborata in Inghilterra da Arnold Hauser e da Frederik Antal, era ancora ai nostri estranea.

2. Il paesaggio agrario nella visione di Sereni

Da millenni, l'uomo attraverso l'agricoltura lascia tracce del proprio passaggio sul territorio. Processi complessi e dinamici, che coinvolgono matrici naturali, culturali, identitarie, economiche e sociali, contribuiscono a plasmare il paesaggio agrario, definito da Emilio Sereni come «quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale». È un *paesaggio colturale*, un paesaggio storico, costruito dall'uomo e dal suo lavoro: il lavoro modifica il territorio nella misura in cui la natura lo permette e nei modi in cui la tecnica e i rapporti sociali lo consentono. Il paesaggio è la «dura e laboriosa conquista dell'uomo», ma contemporaneamente è anche «l'espressione di dati rapporti di produzione, di meccanismi socio-economici che si riflettono sul modo di utilizzare il territorio». Il paesaggio è una realtà formale, oggettiva e intenzionale. E' «la forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale» [Sereni 1961, 4].

Sereni è stato il primo storico dell'agricoltura a non guardare solo alla struttura, ma anche alla forma del paesaggio, a collegare l'analisi morfologica con l'analisi formale. Il paesaggio agrario che descrive è quindi il prodotto dell'interazione nello spazio e nel tempo di sistemi diversi: del sistema economico, di quello sociale e ambientale. Poiché il paesaggio non è conservabile nel tempo, non è neppure illustrabile con un'immagine fissa. Sereni precisa che il paesaggio agrario diventa fonte storiografica solo se non è assunto

GABRIELLA BONINI

come un dato, o come un fatto, ma se invece viene letto come un fare, se viene studiato nel suo farsi, in quanto prodotto da gente viva, dalle attività produttive e dalle lotte dei contadini per conquistare dignità e diritti, allora il paesaggio concorre all'educazione civile dell'uomo. Le campagne diventano paesaggio quando sono lette come un testo, ossia come un insieme di segni da decodificare, segni che veicolano dei significati, e significati che sono i saperi e le fatiche, le storie e i processi che hanno generato quell'immagine grazie al lavoro secolare dei contadini. Sicuramente Sereni aveva ben presente l'art. 9 della Costituzione *La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione*: se il paesaggio rappresenta l'identità della nazione, assumere le campagne all'interno del paesaggio italiano ha il valore di integrare i contadini nell'identità nazionale. E qui sta tutta la sua attualità e il suo insegnamento valido a tutt'oggi. Il territorio che Sereni ci consegna è in realtà la storia del suolo agricolo plasmato e modellato dal lavoro contadino, dalle tecniche di coltivazione, dalle forme delle piantagioni, dai modelli di impresa, dalle dimensioni della proprietà, dai rapporti di produzione fra le varie figure che vivono sulla e della terra.

Sereni scrive negli anni in cui l'agricoltura e il mondo contadino sono al centro degli interessi della vita nazionale: le lotte contadine nelle aree latifondistiche del Sud, le vertenze nazionali dei mezzadri, i conflitti bracciantili nelle aziende capitalistiche della Pianura Padana, la riforma agraria del 1950. Sono tutti passaggi dal profondo significato politico e culturale che lasceranno profonde impronte sia politiche sia culturali, e che apriranno la strada a generazioni di studiosi e ricerche sulla storia agraria italiana quale importante capitolo della storiografia europea contemporanea.

La storia del paesaggio agrario italiano sarà stampata prima di poter vedere a pieno gli effetti del boom economico degli anni Sessanta e Settanta con lo spopolamento delle campagne, la fuga dei contadini meridionali verso le fabbriche del Nord, la meccanizzazione del lavoro agricolo e la specializzazione delle colture, così come la pubblicazione avviene prima della politica di aiuti dell'Europa comunitaria all'agricoltura (PAC), tutti fatti che segneranno definitivamente e senza ritorno il destino dell'agricoltura italiana ed europea.

3. L'eredità sereniana

L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni riguarda la definizione stessa di paesaggio agrario che corrisponde alle forme che vengono impresse dall'uomo all'ambiente naturale, ossia il paesaggio agrario si definisce per differenza rispetto al paesaggio naturale. I problemi posti dall'attuale condizione del nostro paesaggio agrario e urbano rendono il messaggio di Emilio Sereni un riferimento attuale, se non fondamentale, per il politico riformatore che intende valorizzare il territorio e la comunità: dai suoi studi ci arrivano le indicazioni per affrontare il cambiamento del mondo produttivo e sociale: la comunità scientifica e professionale deve risolvere la complessità della realtà urbana e le sfide che la nuova agricoltura e il paesaggio agrario chiedono cooperando con le forze politiche; la conoscenza, lo studio, la cultura, sono le armi indispensabili per fare arretrare l'abusivismo, l'arroganza e le violenze. Il politico riformatore e la comunità scientifica possono definire le strategie per il buon governo del territorio, la tutela dell'ambiente, la valutazione della sostenibilità ambientale all'impatto antropico. Il buon governo del territorio postula il connubio dell'architettura e dell'urbanistica nel rispetto dei valori ambientali, storici, artistici, culturali del nostro territorio.

Il patrimonio paesaggistico (agricolo e rurale) oggi non ha perso le sue caratteristiche peculiari di bene prezioso e collettivo; esso si colloca ancora in una posizione primaria nella qualificazione del territorio e può condizionare in modo significativo il processo culturale ed economico di una collettività, e di certo Sereni non avrebbe mai pensato di far ereditare alle generazioni future un bel paesaggio morto, ovvero privo di quell'impronta antropica che era stata oggetto di tutta la sua indagine.

Conclusioni

Dall'analisi condotta da Sereni nella *Storia del paesaggio agrario italiano* emergono alcuni elementi che egli considera permanenti e caratterizzanti il paesaggio italiano: l'impronta della *limitatio* romana, ossia della centuriazione, i ruderi nel paesaggio, il borgo inerpicato, il paesaggio agrario dei campi chiusi entro le mura cittadine, il paesaggio dei campi aperti, la rete infrastrutturale, le strade ferrate alla fine dell'Ottocento, le infrastrutture come segni che aggiungono valore al paesaggio.

Da allora (era la fine degli anni Cinquanta) a oggi (a distanza di più di mezzo secolo) molte macroscopiche trasformazioni si sono determinate e se oggi ci fosse un Sereni a registrarle e a interpretarle applicando il suo metodo di lettura, diversi potrebbero essere gli elementi significativi, senza comprendere i quali non è possibile compiere un reale avanzamento sulla scorta del suo insegnamento. Nel corso di questi anni, si è passati da chiare relazioni/distinzioni fra città e campagna a una sorta di continuum urbanizzato, dove alla contrapposizione chiara tra città storica – periferia – paesaggio naturale, si sovrappone un paesaggio fatto di città e di non città, di luoghi e di non luoghi. Inoltre, dalle sequenze ordinate, il campo aperto, il paesaggio, l'ingresso in città, il reticolo urbano, i monumenti, la piazza, i giardini, ci troviamo sempre più spesso di fronte a elementi scollegati, dal carattere casuale. Notevole è poi il fatto che, da alcune contrapposizioni semplici, come quella della città contrapposta a campagna, del vicino contrapposto a lontano, del simile contrapposto a diverso, da radicamento a sradicamento ecc., siamo ora nella nuova condizione in cui il simile può anche essere lontano e il diverso può essere vicino, e così il radicamento o lo sradicamento non avvengono più su basi fisiche ma a-spaziali. Se si volge lo sguardo alle nostre città, in particolare alle periferie, le infrastrutture, da elemento accessorio e isolato, si sono trasformate in elemento dominante del paesaggio: rotonde, snodi autostradali, superstrade, parcheggi scambiatori, parchi, aree attrezzate per il divertimento. Altro elemento fondamentale dell'oggi è l'osservatore completamente cambiato: non è più un essere statico e fermo in un punto, le possibilità offerte dalla tecnologia permettono al soggetto dell'osservazione di avere molteplici paesaggi e visioni in contemporanea. Infine, l'osservatore di paesaggi non è più un agente passivo, registratore di eventi a lui esterni (il *Grand tour* di Goethe) ma è un osservatore di paesaggi costruttore e decostruttore di paesaggi perché nel percorrere li modifica o li crea.

Il messaggio di Sereni è perciò tutto attuale: ancora l'opera dell'uomo sul territorio si intreccia con la storia politica, economica, sociale e scientifica, e l'uomo è in grado di farne emergere il valore se lavora per attribuirglielo e del territorio capta l'anima, quale documento straordinario ed insostituibile delle vicende umane. Interazione tra le stratificazioni del paesaggio agrario e storico con la contemporaneità, in un divenire storico che compone, nel presente, un paesaggio umano composito e inscindibile con il proprio passato.

GABRIELLA BONINI

Bibliografia

- GAMBI, L. Emilio Sereni. Storia del paesaggio agrario italiano. In *Critica Storica* (1952). 1, 662-668.
- Paesaggi agrari. L'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni* (2014). A cura di QUAINI, M. Milano: Silvana editoriale.
- SERENI, E. (1961) *Storia del paesaggio agrario*. Bari: Laterza.
- VECCHIO, G. (2007). *Profilo di Emilio Sereni*. In SERENI, E. *Note sui canti tradizionali del popolo umbro*. A cura di SEPPILLI, T. In *Quaderni di Umbria contemporanea*. Perugia: Crace.
- VECCHIO, G. (2011). *Emilio Sereni, comunista. Note per una biografia*. In SERENI E. *Lettere (1945-1956)*. A cura di BERNARDI, E. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Emilio Sereni, Diario (1946-1952)*. (2015). A cura di VECCHIO, G. Roma: Carrocci.
- ZANGHERI, R. (1977). *Agricoltura e contadini nella storia d'Italia*. Torino: Einaudi.

Le "Illustrazioni di storia agraria" della Biblioteca Archivio Emilio Sereni di Gattatico: l'immagine come espressione storica del paesaggio
"Illustrations of agrarian history", in the Emilio Sereni Library Archives: the image as historical expression of landscape

MARGHERITA PARRILLI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The volume "Storia del paesaggio italiani agrarian" (History of the Italian agricultural landscape, 1961) offers an original reading of rural landscape evolution as closely related to ongoing cultural changes. The innovative approach of the Emilio Sereni's original text is also reflected in his unpublished reference collection of iconography. The book itself is a story "per imagines", in which the illustrations take on double meaning: artistic representations of reality, and historical documents for interpretation and understanding of the territory. The images published in the text are only a small selection of the iconographic material collected by Sereni, now preserved at the Emilio Sereni Library Archives in Gattatico (Reggio Emilia). The diversity of materials, Sereni's classification methods, and the potential links between Illustrations of the publication and the tabs of the Sereni's "Bibliographic schema" can all serve as important references for anyone who deals with the agricultural landscape through the study of landscapes images. The current study thus continues to "open the way" to novel readings of the Italian countryside.

Parole chiave

Emilio Sereni, paesaggio agrario, immagine, iconografia, iconologia
 Emilio Sereni, agricultural landscape, image, iconography, iconology

Introduzione

Nel panorama della letteratura dedicata al paesaggio, il libro di Emilio Sereni *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961) costituisce ancora oggi un esempio di approccio alla lettura del territorio di grande interesse. Partendo da questa affermazione, il contributo risiede nella volontà di chiarire in che modo l'uso delle immagini abbia costituito per Emilio Sereni un preciso riferimento nella ricostruzione della sua storia del paesaggio agrario italiano. E ci si interroga su quali siano oggi le possibili riprese dei materiali e della metodologia adottata.

Il nostro discorso prende le mosse dal titolo stesso che l'opera citata avrebbe dovuto avere, secondo le intenzioni dell'autore. *Storia del paesaggio agrario italiano* è infatti solo il titolo finale a cui Sereni giunge, anche dopo una lunga trattativa con la casa editrice (prima Einaudi, poi Feltrinelli, infine Laterza) in parte proprio a causa dell'apparato iconografico. Il libro doveva infatti intitolarsi *Illustrazioni per una storia del paesaggio agrario italiano*, il che conferma il carattere di storia *per imagines* che Sereni voleva dare all'opera.

A tal proposito riporto un passo delle lettera di Sereni al geografo Lucio Gambi, datata 8 novembre 1957, in risposta alla lettera di Gambi a Sereni del 3 ottobre 1957, nella quale il geografo informa Sereni circa la sua recente partecipazione «(2-7 sett.) al *Colloque*

MARGHERITA PARRILLI

International de géographie et d'histoire agrarie tenutosi a Nancy»¹ [Ferretti 2011, 51] durante il quale Sereni viene citato diverse volte, oltre che da Gambi, da Despois, da Desplanques e da Ilešič, come uno dei pochi che in Italia si era fino ad allora occupato del tema del convegno di Nancy.

Più specificamente al tema che Le interessa ho dedicato (...) un lavoro col titolo *Illustrazioni per una storia del paesaggio agrario in Italia*, già terminato da due anni, ma non ancora pubblicato, del quale tengo a Sua disposizione il dattiloscritto. Il lavoro è svolto come commento a un centinaio di riproduzioni di opere d'arte e di stampe che illustrano, dall'età greca ed etrusca fino ai giorni nostri, i principali tipi di paesaggi agrari del nostro paese, il loro primo affermarsi e la loro evoluzione. Il testo è di circa 300 pagine dattiloscritte (...) Sarò lieto, nel caso Ella dovesse capitare a Roma, di incontrarmi di persona con Lei, e potremo così scambiare qualche idea sugli studi di comune interesse, e sul modo di promuoverne lo sviluppo nel nostro paese.²

1. Le illustrazioni di storia agraria

Nel libro sono pubblicate 97 immagini, distinte in 80 tavole e 17 figure. Le prime sono in genere riproduzioni di opere d'arte [Rossi, Gemignani 2012, 20] che vanno da un particolare del fregio di quarto stile della casa dei Vettii a Pompei (I sec. d.C.) rappresentante l'alberatura della vite [cfr. Sereni 2006, p. 42, Tav. 1], e si chiudono con *Anacapri* (1954) di Renato Guttuso [cfr. Sereni 2006, p. 480, Tav. 80], che Sereni introduce per sottolineare il carattere quasi suburbano che i muri di recinzione di vigneti ed uliveti e la presenza frequente di dimore e costruzioni rurali forniscono al paesaggio del giardino mediterraneo. Le seconde invece sono *documenti epigrafici* di carattere diverso, più specialistico, di tipo cartografico, tra i quali ritroviamo la pianta ricavata dai dati epigrafici della Tavola di Eraclea (IV sec. a.C.) con l'indicazione delle terre del tempio di Atena Poliade ad Eraclea in Lucania [Sereni 2006, p. 36], oppure cartografie tematiche come quella riproducente il rapporto tra la superficie dei seminativi alberati e dei seminativi nudi in Italia [Sereni 2006, 452].

Queste però non sono che una piccola parte dell'eterogeneo materiale iconografico raccolto da Sereni e conservato presso L'Istituto Alcide Cervi di Gattatico (RE). L'Istituto gestisce l'Archivio Storico Nazionale del Movimenti Contadini (ASNMC) e la Biblioteca Archivio Emilio Sereni che ne raccoglie il patrimonio bibliografico e documentario. Il *Fondo Emilio Sereni* – che è parte dell'ASNMC – ha una consistenza di oltre duemila buste, comprende materiale di diversa natura ed è distinto in: *Archivio di documentazione*, *Schedario bibliografico*, *Illustrazioni di storia agraria*, *Note e appunti*, *Carte del PCI*, *Carte delle organizzazioni contadine*, *Carte consigli di Gestione*, *Carte Iri*. La corrispondenza e la raccolta di *Scritti e discorsi* di Emilio Sereni sono invece conservate presso l'Istituto Gramsci di Roma. [Cfr. Bonini, Cantoni, 2010, pp. 215-220; Giuva 1994, pp. 129-134].

In particolare le *Illustrazioni di Storia Agraria* sono distinte in 4 buste (bb. 14-17), che conservano centinaia di immagini fotografiche, cartografie e vedute di città, riproduzioni di opere d'arte, a partire dall'età romana fino al XX secolo, appunti autografi. È dallo studio e intreccio di queste carte e di queste immagini con le migliaia di pubblicazioni raccolte da Sereni e classificate nel suo schedario bibliografico, che nasce *Storia del paesaggio agrario italiano*.

2. Iconografia e Iconologia: leggere e interpretare l'immagine di paesaggio

Da quanto detto, è evidente che la documentazione iconografica costituì sempre per Sereni una originale fonte di prima consultazione, da associare a fonti più classiche (tradizionali) per ricostruire la storia agricola italiana e «rendere 'visibile' la mutevolezza del volto agrario della penisola» [Zangheri 1962, 173], nonché i rapporti tra le colture agrarie e le culture dell'abitare durante i secoli. Questo tipo di approccio riguarda non solo la *Storia del paesaggio agrario italiano*, ma anche l'altro volume di storiografia agraria di Sereni, *Comunità rurali nell'Italia antica* (1955), per il quale Sereni selezionò l'immagine che segue.

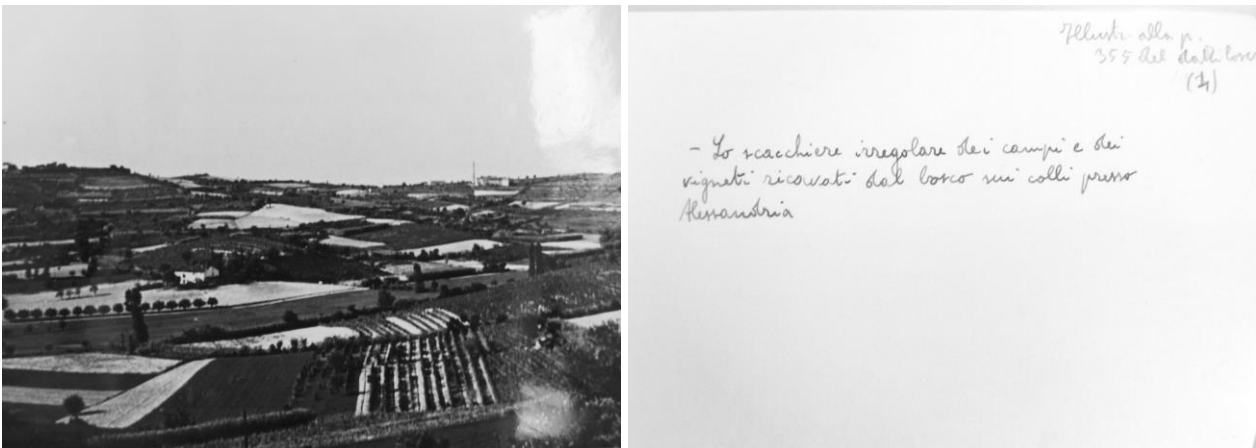
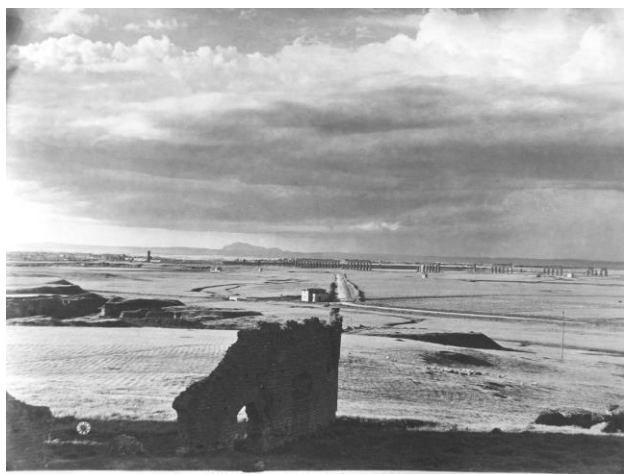


Fig. 1-2: Emilio Sereni, *Lo scacchiere irregolare dei campi e dei vigneti ricavati dal bosco sui colli presso Alessandria*, fronte e retro dell'immagine fotografica con appunti autografi di Sereni. (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Illustrazioni di storia agraria* 4, b. 17, *Comunità rurali*, Scelte per libro, Copie per l'editore non piegate).

In questo primo esempio (figg. 1-2) la fonte iconografica è la fotografia, ma nella stessa descrizione riportata sul retro si va ben al di là della semplice immagine: si applica all'immagine fotografica una lettura di tipo strutturale attraverso l'analisi delle linee di forza, lo scacchiere irregolare di campi e vigneti, in questo caso, che ridisegnano i colli di Alessandria sostituendosi al bosco e stratificando una nuova immagine sullo stesso paesaggio di cui però Sereni vuole conservare memoria.

Nel caso di *Comunità rurali nell'Italia antica* la scelta illustrativa ricade sulla fotografia, uno dei più potenti mezzi di espressione, documentazione e comunicazione del „900, in grado come pochi altri di avvicinare emotivamente l'osservatore e di condizionarlo nell'osservazione del reale. Le fotografie di Sereni sono di carattere documentario ma non si risolvono in una registrazione del dato reale. Non si spigherebbe altrimenti la presenza di fotografie di Anderson – dal 1963 entrate a far parte degli Archivi Alinari - tra le *Illustrazioni di storia agraria*. Queste immagini, che non troveranno posto nel libro del 1961, possono considerarsi, in quanto fotografie d'autore, alla stregua delle opere d'arte che illustreranno l'opera. Inoltre, poiché molti negativi di Domenico Anderson (1854-1938), le cui campagne fotografiche coprono tutto il territorio italiano, documentandone il patrimonio storico artistico e paesaggistico, andarono perduti nell'alluvione di Firenze del 1966, le ristampe conservate da Sereni dovrebbero essere oggetto di ulteriore studio e

MARGHERITA PARRILLI



44 ROMA - Ruederi della Villa Quintili - Campagna Romana - ...



31178 - NINFA - Torre Gaetani e il lago - (Stat. D. Anderson 1931)

Fig. 3: Anderson, ROMA – Ruederi della Villa Quintili – Campagna Romana (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Illustrazioni di storia agraria 1*, busta 14, fasc. 40, *Invasioni barbariche e alto Medio Evo*).

Fig. 4: Anderson, NINFA – Torre Gaetani e il lago (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Illustrazioni di storia agraria 2*, b. 15, Sec. XIX).

catalogazione anche per il recupero di eventuali immagini non più riproducibili. Nella fig. 3 è riprodotta un fotografia della campagna romana con ruderi di Villa Quintili classificata tra le immagini relative a *Invasioni barbariche e alto Medio Evo* che ben avrebbe illustrato il paragrafo 12 (*Invasioni barbariche e ruderi nel paesaggio agrario italiano*) del primo capitolo *Storia del paesaggio agrario italiano* dedicato all' "Italia antica".

Dalle fotografia di Anderson, interpretate come opera d'arte, passiamo a considerare le rappresentazioni pittoriche utilizzate da Sereni nella *Storia del paesaggio agrario italiano*. Sereni non è stato di sicuro il primo ad integrare la ricerca storica ed economica con le immagini di paesaggio delle opere d'arte ma è stato senza dubbio "lo studioso che ne ha portato a fondo l'impiego e ne ha ricavato frutti di straordinaria penetrazione, aprendo la via ad una vera e propria disciplina ausiliaria della geografia umana e della storia agraria". [Albanese 1997, 216]. Rispetto a questa scelta, lo stesso Sereni dichiara nella introduzione all'opera di aver rinunciato ad una forma espositiva di tipo specialistico ed erudito, poiché l'intenzione dell'autore è quella di «suscitare in un più largo pubblico un interesse, o (se si vuole), anche una semplice curiosità scientifica» [Sereni 2006, 22]. Ciò non deve far pensare ad una mancata ricerca sulle fonti specialistiche, e non, che lo stesso Sereni enumera (materiali storici, giuridici, agronomici, geografici, toponomastici, linguistici, epigrafici, archivistici, archeologici, letterari, iconografici, e altri). Non sono quelle editoriali le motivazioni più importanti, poiché, continua Sereni, non sarebbe stato difficile per noi (...) tradurre e trasferire in un apparato erudito le migliaia di cartelle di appunti, nelle quali siamo venuti raccogliendo i risultati di questo diretto spoglio e di queste nostre personali prime elaborazioni delle fonti (...). E per quanto largo, in realtà, dal punto di vista delle nostre personali possibilità e capacità, sia stato quel diretto ricorso alle fonti, esso ha dovuto inevitabilmente orientarsi su colpi di sonda gettati qua e là (e sia pur con certi criteri selettivi) nella sterminata massa di materiali disponibili, piuttosto che su di una sistematica elaborazione di quei materiali stessi. [Sereni 2006, 22]. E qui il passaggio forse più importante per le conseguenza dirette che ha avuto in seguito quella che

all'epoca è più una intuizione di Sereni che una pratica realmente seguita: l'auspicata rielaborazione di fonti tanto diverse «può naturalmente restare affidata ad una ben più larga collaborazione di studiosi». [Sereni 2006, 23].

Stesse considerazioni riguardano quello che è l'aspetto su cui ci soffermiamo in modo particolare: l'apparato illustrativo del volume.

Apparirà forse strano, anche ai nostri più benevoli critici, l'impiego solo eccezionale che a quest'ultimo fine abbiamo fatto delle mappe catastali: le quali rappresentano senza dubbio il materiale illustrativo più pertinente, ma addirittura una delle fondamentali fonti documentarie per una ricerca come la nostra [Sereni 2006, 23].

E questa scelta deriva non solo dalla dichiarata difficoltà di Sereni di reperire e consultare fonti di questo tipo, eccetto che per le età più recenti, (a causa di una arretratezza di fondo che Sereni registra in questo settore nel nostro paese all'epoca in cui scrive), ma anche da considerazioni di tipo metodologico.

Ci è sembrato per contro che una rassegna di fonti iconografiche di tutt'altra origine, quale è quella dell'espressione artistica, potesse – con quella rappresentatività e con quella intuizione del «tipico», che dell'opera d'arte costituisce, appunto, una nota saliente – fornirci un materiale illustrativo non solo più suggestivo per il lettore, ma anche più pertinente al carattere e ai limiti della nostra indagine. La nostra rassegna di queste fonti iconografiche, condotta su oltre duecentomila riproduzioni di opere d'arte (o di loro dettagli) di ogni età, è stata, crediamo, relativamente esauriente, e si è rivelata per noi comunque, sotto molti aspetti assai istruttiva. (...) e ci duole soltanto che il desiderio dell'editore, e nostro di rendere questo volume accessibile ad un più largo pubblico di lettori, non aggravandone eccessivamente il costo; non ci abbia consentito di riprodurre qui che una parte relativamente piccola di questo materiale illustrativo. [Sereni 2006, 23].

Si legge una punta di amarezza per la rinuncia ad un apparato iconografico più vasto, probabile causa dei ritardi nella pubblicazione di un libro pronto già nel 1955 per Einaudi – casa editrice alla quale Sereni aveva più volte sollecitato anche la pubblicazione di *Comunità rurali nell'Italia antica*, e per la quale aveva ricevuto risposta «Non è un libro, sia per la mole che per l'argomento, che un editore possa decidere di fare senza riflettere» [Mangoni 1999, 620] - e che invece verrà pubblicato nel 1961 da Laterza.

Di questo apparato iconografico *ridotto* Sereni dirà:

Sia chiaro, comunque, che delle illustrazioni abbiamo fatto uso, qui, non già come di un materiale documentario, bensì solo – là dove la sua rappresentatività fosse garantita da altre fonti – come di un materiale illustrativo, appunto, della nostra esposizione.

Prevedendo forse le tante critiche ricevute circa l'uso delle immagini, da non specialista di storia dell'arte, è lo stesso autore a rispondere quando dice che le opere d'arte hanno quel grado di rappresentatività del tipico che non è possibile ritrovare in altre fonti. Seppure Sereni riconosca apertamente alle opere d'arte questo carattere e non quello di documento, sposiamo l'opinione di chi afferma che uno dei tratti distintivi della personalità intellettuale di Sereni fu la capacità di vedere le cose «da un punto di vista diverso» rispetto a quello comune, anche fra i ricercatori. Emblematico in tal senso, nella sua ben nota *Storia del paesaggio agrario italiano* (Laterza, 1961, continuamente ristampato), il suo utilizzo dei dipinti rinascimentali concentrando l'attenzione non già sulle figure in primo

MARGHERITA PARRILLI



Fig 5. Leonardo da Vinci, *Paesaggio della Valle dell'Arno*, 1473, Penna, 196x285 mm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 6. Ernesto Treccani, *Melissa, Paesaggio del Feudo* (1950 ca), (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, *Illustrazioni di storia agraria* 3, b. 16, Riproduzioni varie da classificare).

piano, che ne costituiscono l'oggetto e la funzione principale, bensì sugli sfondi: scoprendovi una loro fondamentale documentazione delle tecniche di coltivazione agricola di quel tempo. [Seppilli, *Postfazione* a Sereni (2015), 198].

L'analisi iconografica effettuata da Sereni sulle opere d'arte tiene conto della rivoluzione operata dall'arte rinascimentale nei confronti del paesaggio e da Leonardo da Vinci in particolare (fig. 5). Si pensi al *Paesaggio della Valle dell'Arno* (1473), schizzo in cui il paesaggio è l'unico protagonista della rappresentazione, e si tenga conto di quanto in questo disegno di Leonardo ci sia già una lettura strutturale del territorio, fatta di linee e segni che si sovrappongono e che creano un nuovo paesaggio, quello agrario, e che si allontana dalle rappresentazioni puramente pittoriche precedenti assumendo quel carattere sistematico e di sintesi, in linea con la 'scienza' di Leonardo. Il disegno di Leonardo viene pubblicato alla Tav. 30 del libro di Sereni con la didascalia «Il paesaggio geometrico delle bonifiche e delle irrigazioni in un disegno di Leonardo alla galleria degli Uffizi» [Sereni 2006, 172].

La capacità di leggere questo tipo di trasformazione registrata dalla pittura di paesaggio passa non solo attraverso gli strumenti dell'iconografia ma anche per quelli interpretativi dell'iconologia. Sereni considera infatti un altro aspetto fondamentale della rappresentazione artistica del paesaggio: la doppia volontà dell'autore di catturare una immagine inedita della realtà - in cui la personalità dell'artista si riconosce e si proietta - e di rappresentare di quella realtà, di quel paesaggio, l'essenza più vera. Emblematiche in tal senso sono le riproduzioni di opere di Saliotti (figg. 7-8), Treccani (fig. 6) e di Borgonzoni. A quest'ultimo Sereni scriverà di aver scelto per l'età contemporanea non tanto la documentazione fotografica che gli appariva più fredda quanto le opere d'arte che oltre ad un valore documentario presentavano anche un interesse artistico³.

Circa il metodo di lettura e interpretazione delle fonti iconografiche di Sereni, è possibile operare un'ulteriore riscatto dalle critiche. Haskell, in un importante volume dal titolo *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, in cui l'autore indaga i modi e le ragioni che nel tempo hanno condotto gli storici a studiare il passato attraverso le

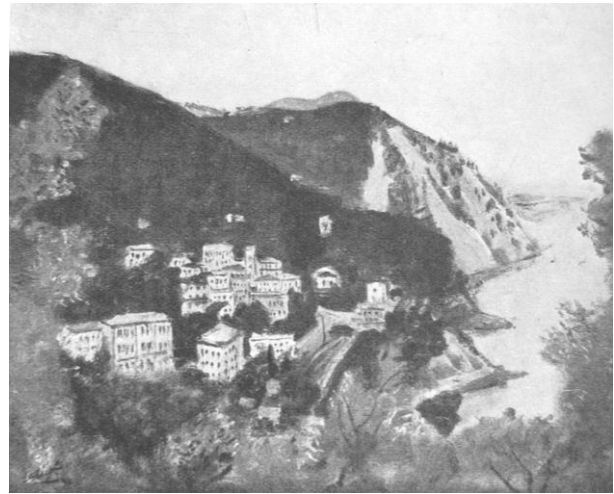
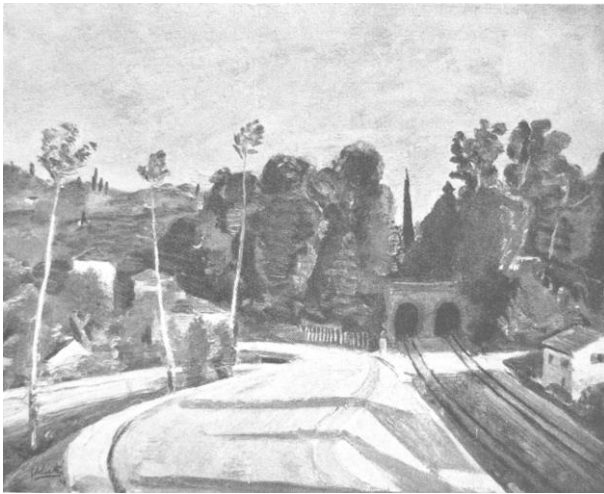


Fig 7: *Andrea Salietti, Dintorni di Rapallo, 1935. (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Illustrazioni di storia agraria 3, b. 16).*

Fig. 8: *Andrea Salietti, Veduta di Zoagli, 1937. (Gattatico, Fondazione Istituto Alcide Cervi, Biblioteca Archivio Emilio Sereni, Illustrazioni di storia agraria 3, b. 16).*

immagini, ha ribadito che da parte dello storico che usa un'immagine come documento del passato deve esserci la consapevolezza di cosa stia guardando, lo storico deve conoscere le circostanze, i vincoli, le tecniche che guidano la rappresentazione artistica in ogni epoca. Pur comprendendo la disapprovazione espressa dagli storici dell'arte verso coloro che usano le rappresentazioni del passato come documento, Haskell nota che tali immagini molto spesso sono state create a tal fine, come memorie del passato. La loro leggibilità è però molto complessa, e le possibilità dello storico di arrivare ad una decifrazione coerente è maggiore se egli vi affianca l'esame di altre fonti. Tale, appunto, è il metodo usato da Emilio Sereni [Haskell 1997, 3-10].

3. L'uso delle immagini come espressione storica del paesaggio

Se l'iconografia va considerata una delle chiavi di lettura del libro, concepito come una sorta di commento alle immagini iconografiche poste in successione cronologica, in questa ottica quadri, affreschi, planimetrie, mappe, assumono duplice significato: rappresentazioni artistiche della realtà e "documenti storici" e storicizzati di interpretazione e comprensione del territorio. Le immagini artistiche selezionate tra le migliaia raccolte da Sereni hanno, come afferma lo stesso autore, un alto grado di rappresentatività e sebbene siano inserite solo in qualità di materiale illustrativo funzionale al discorso, e non come fonte documentaria, lo diventano proprio in ragione della loro rappresentatività. È bene richiamare in tal senso la lezione dello storico olandese Johan Huizinga (1842 – 1945) il quale afferma che se da un lato il passato non deve essere studiato partendo dalla storia dell'arte, di sicuro «mentre indaga il passato in tutte le sue espressioni, lo storico deve osservare l'arte del passato e leggere la letteratura per aumentare la chiarezza della rappresentazione», nella consapevolezza che «quello che la storia compie nei confronti del passato non è mai fotografare, ma rappresentare».

Là dove per un'impossibilità oggettiva o soggettiva, non sia dato ricorrere ad uno spoglio sistematico ed integrale delle fonti, una testimonianza «involontaria», in effetti, e particolarmente

MARGHERITA PARRILLI

una testimonianza letteraria od artistica, quando sia suffragata dalla conferma di altre fonti può (...) assumere un carattere di rappresentatività, che resta altrimenti affidata solo alla più scarsa probabilità del dato statistico [E. Sereni 2006, 25].

Su questa citazione Cengiarotti (2008) valuta la distanza tra la tradizione dello storicismo italiano e l'approccio alla fonte di Aby Warburg (1866 – 1929). La «testimonianza involontaria» dell'opera d'arte serve ad illustrare ma è vera se suffragata da altre fonti, mentre per Warburg l'immagine è documento che contiene in sé capacità di esprimere un significato storico. Bisogna aggiungere, di contro, che la «testimonianza involontaria» [Sereni 2006, 25] dell'opera d'arte è considerata più rappresentativa della fonte documentaria non artistica e, per la sua stessa natura di *testimonianza*, è documento.

Conclusioni

Nel paragrafo 2 si è fatto esplicito riferimento, nel titolo, ad un importante saggio di Erwin Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte nel Rinascimento* (1955). Il rapporto analogico tra paesaggio reale e immagine di paesaggio - intesa sia in senso pittorico che nel senso di parte di territorio interpretata dallo sguardo peculiare dell'uomo - ha spesso portato ad applicare i criteri propri dell'analisi delle opere d'arte allo studio del paesaggio. Pioniere *ante litteram* di questa metodologia, abbiamo visto, è stato Emilio Sereni. L'applicazione della semiologia alla lettura del paesaggio rende questa analogia più esplicita. Se consideriamo come categorie interpretative del paesaggio la natura, la storia e la rappresentazione, insite in qualunque paesaggio e in qualunque immagine dello stesso, esse trovano un corrispondente nella teoria sviluppata da E. Panofsky sull'opera d'arte, dal quale Sereni sembra prendere in prestito qualche termine. Panofsky sostiene che nell'opera figurativa esiste una relazione interna tra tre funzioni fondamentali: funzione fenomenica, funzione di senso o significato, e funzione documentaria. L'ultima funzione esprime «l'involontaria e inconscia autorivelazione di un atteggiamento fondamentale verso il mondo, caratteristico in ugual misura del creatore in quanto individuo, della singola epoca, di un singolo popolo, di una singola comunità culturale». Nel paesaggio la funzione fenomenica corrisponde alle trasformazioni indotte dalla natura e dall'uomo, la funzione di senso o significato corrisponde al significato che al paesaggio si attribuisce attraverso l'interpretazione e la creazione delle sue mutevoli immagini, la funzione documentaria consiste nell'essere il paesaggio palinsesto della stratificazione. Per tanto, nel caso del paesaggio, la funzione fenomenica attribuita all'opera d'arte, ossia la sua capacità di rappresentare la visione del mondo (*Kunstwollen*) di una certa cultura, deriva dall'interconnessione tra fenomeno naturale, significato rappresentato e documento storico. [Ghelardi 2006, XX-XXI]. Su questo punto, anche Burkhardt per il quale le immagini sono «testimoni di stadi passati dello sviluppo dello spirito umano», e oggetti «attraverso cui è possibile leggere le strutture del pensiero e la rappresentazione di un determinato momento storico». (Burke 2002) Ma perché le rappresentazioni diventano così importanti per lo studio del paesaggio? Le immagini, e nello specifico quelle di paesaggio, in quanto testimoni oculari della realtà, della sua evoluzione storica e della evoluzione sociale dello spirito umano, possono essere la base di ricerca per la comprensione del processo di costruzione dell'identità individuale e collettiva. Le immagini d'autore, inoltre, siano esse immagini fotografiche, pittoriche, vedutistiche o cartografiche, hanno una carica di inedito che spesso mette in evidenza tanto gli aspetti positivi quanto le criticità che non vengono colte da altri tipi di osservatori e

quindi possono essere un valido strumento in grado di veicolare le scelte di trasformazione e/o conservazione del paesaggio, che porteranno a nuove immagini di paesaggio e quindi a rinnovate identità culturali. Negarne il significato di testimonianze storiche a queste testimonianze visive, come nota Burke (2002), rischia di far cadere nella ossimorica espressione dell'«invisibilità del visivo».

Le immagini collezionate da Sereni e il suo metodo di lettura potrebbero portare ad un avanzamento delle conoscenze in tal senso e semplificare di molto il lavoro di ricognizione e classificazione necessario in una indagine di questo tipo. Chiudo con alcune righe del diario dell'infaticabile Sereni, che sembra quasi un invito a riprendere in mano tutto quel materiale ancora poco studiato, nella consapevolezza che soltanto una collaborazione interdisciplinare, come notavamo in apertura, potrebbe sfruttarne tutte le potenzialità.

Roma, 1° genn[ai]o 1947

Avrei voluto, in questo capo d'anno, tirare un po' le somme della mia attività nell'anno trascorso. Ma sono ormai a sera, e me ne manca il tempo. Ho passato la giornata a casa, a mettere un po' d'ordine nelle mie cartelle, che, per la prima volta dopo tanti anni, posso sistemare in modo un po' più razionale. – Curiosa questa mia mania e pignoleria nell'ordine dei libri e delle cartelle. Pure, la vita che ho fatto non era fatta precisamente per coltivare in me queste manie. Sono capace di impiegare delle ore ad ordinare la mia biblioteca o le mie carte, e qualcuno se ne meraviglia. Ma per me queste ore sono tra le più piacevoli e, ne sono convinto, anche fra le più proficue. Riordinare libri o carte significa per me ordinare le mie idee, metterle, per così dire, a portata di mano. Impiego delle ore, me ne risparmio tante altre trovando la materia del mio lavoro già ordinata. Molti amici, che mi invidiano la mia capacità di lavoro, e che si meravigliano, come Amendola, delle molte cose che riesco a fare in una giornata, non sempre intendono che molta di questa mia capacità deriva dal fatto che sono ordinato, e che utilizzo, ordinandolo minutamente, tutto il mio tempo [Sereni 2015, 43].

Bibliografia

- ALBANESE, F. (1997), *Emilio Sereni: l'ultimo degli enciclopedisti. Fonti per la Storia dei protagonisti dell'Italia del Novecento. Il fondo «Emilio Sereni»*, in 'Annali dell'Istituto Alcide Cervi', n. 19.
- BONINI, G., CANTONI, R. (2010), *Emilio Sereni e l'Istituto Alcide Cervi*, in ALINOVÌ A. (a cura), *Emilio Sereni, Ritrovare la memoria*, Napoli: Doppiavoce.
- BURKE, P. (2002), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma: Carocci.
- CENCIAROTTI, G. (2008), *Devant le temps. Etica della responsabilità e scrittura della storia*. Recensione a: Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2007, in 'Engramma', n. 61.
- FERRETTI, F. (2011), *Emilio Sereni Geografo: il paesaggio mediterraneo tra fuoco, terrazze e giardini*, in QUAINI, M., *Paesaggi agrari: l'irrinunciabile eredità scientifica di Emilio Sereni*, Milano: Silvana Editrice.
- GHELARDI, M. (2006), *Con i barbari alle porte. Erwin Panofsky tra Amburgo e Princeton*, introduzione a ERWIN PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (titolo originale *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlino 1924), Torino: Bollati Boringhieri.
- GIUVA, L. (1994), *Guida agli archivi della Fondazione Istituto Gramsci di Roma*, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- HASKELL, F. (1997), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino: Einaudi.
- MANGONI, L. (1999), *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino: Bollati Boringhieri.
- PANOFSKY, E. (1955), *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in IDEM (1962), *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi.

MARGHERITA PARRILLI

ROSSI L., GEMIGNANI A. (2012), *Emilio Sereni e la cartografia. Un incontro mancato?*, in 'Ri-Vista ricerche per la progettazione del paesaggio', Dottorato di Ricerca in Progettazione Paesistica, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, luglio-dicembre 2012, Firenze University Press.

SERENI, E. (2015), *Diario (1946-1952)*, introduzione a cura di Giorgio Vecchio, postfazione di Tullio Seppilli Roma: Carocci.

SERENI, E. (1955), *Comunità rurali nell'Italia antica*, Roma: Edizioni Rinascita.

SERENI, E. (1961), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma: Laterza.

ZANGHERI, R. (1962), Recensione al volume sulla *Storia del paesaggio agrario italiano*, in 'Studi storici', 1.

Sitografia

<http://www.istitutocervi.it/bibliotecasereni/> (consultato il 20/05/2016).

http://www.alinariarchives.it/ajax_modal_popup.php?mp=biografiaFotografo&id=52 (consultato il 23/05/2016).

<http://www.fupress.net/index.php/ri-vista/article/download/17243/16071> (consultato il 23/05/2016).

http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2018 (consultato il 24/05/2016).

Note

¹ Roma, Istituto Gramsci, Fondo Emilio Sereni, Corrispondenza Scientifica, lettera di L. Gambi a E. Sereni, Firenze, 31 ottobre 1957.

² Roma, Istituto Gramsci, Fondo Emilio Sereni, Corrispondenza Scientifica, lettera di E. Sereni a G.G. Feltrinelli, Roma, 8 novembre 1957.

³ Istituto Alcide Cervi, Archivio Storico Nazionale dei Movimenti Contadini, Carte Emilio Sereni, b. 1, fasc. 3, lettera di Emilio Sereni al pittore Aldo Bergonzoni del 9 dicembre 1954.

L'immagine del paesaggio agrario italiano nelle mostre d'arte e architettura vernacolari del primo Novecento: modelli narrativi a confronto per il racconto di una nuova modernità

Italian agricultural landscape image in early 1900s vernacular art and architecture exhibitions: different narrative models to communicate a new idea of modernity

ILARIA PONTILLO

Seconda Università di Napoli

Abstract

Paper aims to analyze the role of some exhibitions in communicating Italian agricultural landscape image and historical and cultural values of its vernacular art and architecture in the first half of the twentieth century. In a broader debate on relationship between history and modernity, with a view to defining a national artistic identity, rural heritage informed the concepts of contemporary design and vernacular tradition challenged the influence of the classical one. All cultural languages – from cinema to photography, from architecture to applied arts – renewed their expressive methods. Exhibitions, catalysts for several artistic forms, were media able to investigate Italian agricultural landscape at all levels, through different narrative models. Monitoring current tendencies, they helped the researches on new aesthetic and spatial values.

Parole chiave

Mostra, architettura rurale, arte rustica, vernacolare, modernità
Exhibition, rural architecture, rustic art, vernacular, modernity

Introduzione

Il vernacolo – dal latino *vernaculus*, indigeno, domestico – ha assunto nella storia del paesaggio italiano e, nello specifico, nella storia delle sue architetture e delle sue città complesse e sfaccettate valenze durante tutto il ventesimo secolo, in relazione alla reinterpretazione critica di forme e temi tradizionali in chiave contemporanea [Declinazioni 2000, 17-18]. Ricondurre a una precisa periodizzazione storica l'influenza dell'eredità rurale sulla definizione del paesaggio italiano novecentesco è azione probabilmente riduttiva, dal momento che questo è sempre riuscito «ad armonizzare il volgare e il vitruviano», «il contorno del duomo» e «il bucato del portiere di fronte al portone del padrone» [Izenour, Scott-Brown, Venturi 2010, 27]. Si tratta di un processo culturale lento, che, seguendo le traiettorie avviate dagli studi etnografici degli anni Dieci, offrì occasioni di ripensamento degli strumenti per l'indagine del territorio alternativi allo sterile recupero stilistico delle forme storiche [Zucconi 2004]; alimentò i dibattiti degli anni Venti e Trenta sulla possibilità di rintracciare nelle tipologie abitative dei villaggi contadini, esenti da ogni possibile retorica accademica, i caratteri formali e funzionali utili per lo sviluppo di un'architettura nazionale autenticamente moderna [Rogers 1955]; vide, negli anni successivi alla grande ricostruzione nel secondo dopoguerra, un ampliamento del campo d'indagine all'artisticità dell'architettura anonima [Rudofsky 1964] e degli oggetti d'uso quotidiano di autore ignoto [Munari 1981,

ILARIA PONTILLO

109]. Tuttavia, è nei primi trent'anni del Novecento che l'analisi del paesaggio agrario italiano, fatto di valori semplici, di strutture abitative non autoriali di diverso tipo, di oggetti artigianali, suggerì nuovi ambiti di ricerca e interessanti spunti di riflessione per la costruzione di una cultura identitaria nazionale, da affiancare alla neonata identità politica [Neri 1997], dando slancio a manifestazioni artistiche, che, in un inedito dialogo con la storia locale, risvegliarono quello definito da Leonello Venturi come l'«orgoglio della modestia» [Venturi 1933]. Nel processo di conoscenza delle tradizioni contadine, le mostre di arte e architettura vernacolari, «contenitori» e catalizzatori di linguaggi espressivi diversi, assunsero un ruolo privilegiato. Affiancando alle convenzionali tecniche di allestimento le rivoluzionarie novità tecnologiche e mediologiche legate alla fotografia, le esposizioni furono straordinari ambienti di sperimentazione scientifica. Nell'economia di questa trattazione, tre mostre di arte e architettura vernacolari del primo Novecento saranno messe a confronto, quali esempi significativi, per un'indagine critica sui diversi approcci disciplinari alla tradizione rurale e sulle potenzialità mediatiche di metodologie e tecniche espositive differenti, al fine di comprendere il contributo di questi eventi all'attività di documentazione e valorizzazione del paesaggio storico.

1. Roma 1911: etnografia del paesaggio agrario

Nell'ambito delle manifestazioni organizzate a Roma nel 1911 per celebrare i primi cinquant'anni di storia unitaria, la «Mostra di etnografia italiana», curata da Lamberto Loria con la collaborazione di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, fu sicuramente l'evento che maggiormente incise sull'attività di ricerca di un nuovo linguaggio artistico tutto italiano e sollevò un pubblico interesse nei confronti del paesaggio agrario [Parisella 1980]. Il motivo conduttore che animò l'esposizione fu l'elezione delle costumi popolari e contadine a «fatti artistici». Il coinvolgimento di tre diversi settori disciplinari, etnografia, storia del patrimonio e architettura, diede prova della progressiva presa di coscienza dei valori storici, etici ed estetici degli ambienti agricoli e della consapevolezza di poter attingere alle antiche tradizioni vernacolari per costruire la base incontaminata della società contemporanea. Per veicolare il nuovo messaggio culturale, oltre a gioielli, costumi, mobili, macchine per processione, ceramiche, maschere e stampe, i trentasette gruppi etnografici allestiti mostrarono «l'architettura e le particolarità costruttive di ogni nostra Regione», che risiedevano «nelle case cittadine e rustiche, nelle piazzette e nelle chiesette dei piccoli centri, nelle fontane, nelle botteghe, negli opifici e perfino nelle capanne». Diedero, inoltre, documentazione dello stile di vita delle popolazioni rurali, mostrando dal vero «contadini e contadine nei loro caratteristici costumi locali», indaffarati nelle «industrie casareccio» e nella produzione di «prodotti agricoli delle rispettive regioni» [Lancellotti 1931, 43].

Sebbene la mostra avesse carattere spiccatamente etnografico, anche la ricerca artistica sulle tipologie edilizie rurali fu spinta verso sentieri nuovi, fino ad allora solo parzialmente battuti. L'intera macchina espositiva fu organizzata per comunicare l'eredità culturale del paesaggio agrario dell'intera penisola: percorsi serpeggianti accompagnavano il visitatore alla scoperta delle abitazioni tradizionali, che, appositamente costruite, come parti di un *living museum*, con materiali e caratteri morfologici regionali, costellavano i sentieri con la stessa dignità storica con cui i monumenti antichi si ergevano nelle piazze; all'interno dei «fabbricati etnografici» oggetti domestici d'uso comune erano esposti come in un museo; contadini riproponevano in sito il loro vivere quotidiano.

Tutti i modelli narrativi utilizzati concorsero a comunicare l'idea che le tradizioni delle



Fig. 1: Trulli di Alberobello, opera degli ingegneri A. Giustini e A. Guazzaroni, alla "Mostra di etnografia italiana", Roma, 1911 (Baldasseroni 1911, 157).

Figg. 2-3: Capanna espositiva costruita da D. Cambellotti alla "Mostra dell'Agro romano", Roma, 1911. Vista esterna e interno (Il fatale Millenovecentoundici 2012, 124-125).

antiche divisioni regionali fossero il punto forte di un nazionalismo più coeso e rappresentassero il *quid* in cui l'intero popolo italico si poteva identificare. All'idea, propria di una corrente antiaccademica, che la mostra fosse un'esposizione «in azione, dunque un grande museo di vita» [Colasanti 1911, 2] e avesse il grande merito di contribuire alla conoscenza della storia italica mediante la riproduzione fedele degli edifici e dell'arredamento popolari, si contrappose la critica serrata alla natura prevalentemente statica del paesaggio agrario e al suo carattere fondamentalmente povero, che trovò appagamento nei padiglioni in stili storicizzanti, autocelebrativi, della vicina "Mostra regionale" [Buscioni 1980, 223-240]. In ogni caso, la "Mostra di etnografia italiana" cominciò finalmente a influenzare le indagini visive e spaziali degli architetti italiani, in questo anticipati, fin dalla fine dell'Ottocento, dagli interpreti della cultura letteraria sociale e soprattutto da etnologi, linguisti e geografi. Analogamente, la "Mostra dell'agro romano", allestita da Duilio Cambellotti, Giovanni Cena e Alessandro Marcucci nell'ambito degli eventi di Roma 1911 e caratterizzata da un forte accento filantropico, assunse un ruolo non secondario, contribuendo, in maniera complementare, a dare forma alle manifestazioni artistiche delle campagne romane. Anche in questo caso, un piccolo villaggio fu ricreato in sito con abitazioni originali in paglia e fango, in cui furono esposti arredi, manufatti, arnesi contadineschi e le creazioni artistiche di autori quali Giacomo Balla e lo stesso Duilio Cambellotti [Spinazzè 2002].

Con le mostre etnografica e dell'agro romano gli intellettuali del tempo iniziarono a intravedere le enormi potenzialità estetiche e funzionali dei modelli insediativi contadini e a considerarli valide espressioni artistiche alternative al classicismo.

2. Il paesaggio rurale in mostra, tra interpretazioni formali e modelli funzionali

La discussione sulla possibilità di integrare tradizione vernacolare e architettura "colta" si fece più accesa quando, all'indomani della prima guerra mondiale, artisti e architetti italiani furono chiamati a una riflessione più ampia sui caratteri del nuovo stile nazionale.

Se le Biennali delle arti decorative di Monza degli anni Venti contribuirono a valorizzare l'artigianato regionale [Magnago Lampugnani 1989], le ricerche avviate sul linguaggio

ILARIA PONTILLO

vernacolare dell'architettura spostarono definitivamente l'attenzione sul paesaggio storico italiano. In occasione del cinquantennale della dichiarazione di Roma capitale dell'Italia unita, la "Mostra di arte rustica", allestita nel 1921 da Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni e Vittorio Morpurgo nell'ambito della prima Biennale romana, incoraggiò il dibattito sull'influenza delle forme tradizionali sull'architettura contemporanea [Maraini 1921]. Rispetto alle esperienze degli anni precedenti, che avevano segnato la riscoperta del vernacolo soprattutto da un punto di vista etnografico, la mostra vide una più attiva partecipazione dei progettisti allo studio dell'abitazione popolare italiana e avviò ricerche e pubblicazioni sul tema nei campi specifici dell'architettura e dell'urbanistica, fino a quel momento relativamente scarsi. La "Mostra di arte rustica" mosse, infatti, dalle ricerche sui temi della mediazione tra tradizione e avanguardia promosse dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, dalla Scuola Superiore di Architettura [Venturi 1924-1925] e dalla rivista "Architettura e arti decorative", da poco fondate a Roma [Nicoloso 2004, 58-64].

In questo contesto, l'interesse di Gustavo Giovannoni, prima, e di Marcello Piacentini, poi, per l'«architettura minore» [Giovannoni 1913] e l'«arte paesana» [Piacentini 1920], nonché il portato teorico delle loro discussioni sulla necessità di una giustapposizione tra linguaggio vernacolare e design contemporaneo, che non fosse semplice retrospettiva storica ma operativa connessione tra passato e presente, confluì nell'organizzazione della mostra e nella metodologia di selezione degli schizzi, disegni e fotografie, che, rappresentando tipologie abitative e strutture urbane proprie di alcune regioni italiane, furono oggetto di confronto tra professionisti sui criteri di definizione delle forme del paesaggio contemporaneo.

Giovannoni aveva già posto l'accento sull'importanza dello studio del vernacolo italiano per la definizione dell'«edilizia nuova» [Giovannoni 1913] e la convinzione per cui «ogni nostra Provincia ha nell'architettura un carattere proprio che corrisponde ai bisogni locali» e che «tutto questo è adattabile ai bisogni moderni» [Cifani-Centofanti-Del Bufalo 1982, 143] lo aveva portato a esplorare il passato secondo una retrospettiva tendente a selezionare quegli elementi formali della tradizione strumentali a un'operazione propositiva nel presente. Analogamente, Piacentini, «assolutamente convinto» che l'utilizzo di linguaggi tradizionali fosse il «lavoro promozionale più necessario ed efficiente da svolgere in Italia così da far nascere (e non rinascere)» l'architettura nazionale [Piacentini 1920, 3], aveva realizzato una serie di edifici ispirati all'architettura "minore", che, nel suo essere «non-monumentale, ma pratica», era in grado di rispondere «alle modeste necessità della vita, comuni a tutti gli uomini» [Piacentini 1922].

In realtà, la "Mostra di arte rustica" fornì un catalogo di forme regionaliste e pittoresche, più che modelli vernacolari realmente in grado di riformare l'architettura e la città degli anni Venti. In tal modo, la riscoperta dell'arte popolare, forza motrice dell'evento, rimase un fenomeno elitistico, nostalgico e sentimentale.

Quindici anni dopo, in seguito al varo della politica di ruralizzazione del regime fascista e alla conseguente fondazione di nuove città [Mariani 1976], intorno alla metà degli anni Trenta il paesaggio agricolo italiano divenne il vero protagonista del dibattito disciplinare. Articoli e pubblicazioni scientifiche evocarono i caratteri tipologici, formali, materici e, soprattutto, l'intrinseca aderenza alle funzioni delle sue architetture.

In un pesante clima autarchico e poco propenso all'internazionalismo artistico, l'ampia pubblicitaria condotta sulle pagine di "Casabella" da Giuseppe Pagano in difesa dell'architettura contemporanea e dei suoi protagonisti mosse dalla volontà di rintracciare



Fig. 4: Arredi popolari alla "Mostra di arte rustica", Roma, 1921 (Sabatino 2010, 90).

un precedente storico, tutto italiano, del funzionalismo moderno nella cultura contadina e, nello specifico, nell'abitazione rurale, che, «chiara, logica, moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo» [Pagano-Daniel 1936, 1], era in grado di fornire un'esauriente casistica di tipologie costruttive rispondenti allo *Zeitgeist* del tempo. L'azione di mediazione tra razionalismo moderno e tradizione vernacolare, sul piano di un comune funzionalismo, si concretizzò nella "Mostra di architettura rurale italiana", allestita da Giuseppe Pagano e Werner Daniel nel 1936 alla VI Triennale di Milano.

Sebbene rientrasse nella serie delle tante mostre organizzate negli anni Trenta per influenzare l'opinione pubblica [Morello 2004], di fatto questa esposizione, considerata sintesi critica delle ricerche di Pagano condotte a più riprese negli anni precedenti, fu l'evento chiave di definizione del rapporto tra i modernisti italiani e il paesaggio rurale [Pane 2007].

La mostra ebbe un orientamento all'appropriazione del vernacolo radicalmente diverso da quello promosso, quindici anni prima, dalla "Mostra di arte rustica" di Giovannoni e Piacentini: questa volta il primitivismo non fu indagato sul piano formale, anzi le abitazioni rurali, dalla masseria del Mezzogiorno al casale del Lazio alla cascina del nord Italia, furono considerate esclusivamente fonti di materiali e tipologie razionali per sistemi costruttivi moderni, da adottare nella progettazione di ville, abitazioni popolari, alberghi e scuole, senza ritorno retorico a forme del passato, né allusioni al pittoresco, al rusticismo e a un pomposo classicismo.

L'ammonizione di Adolf Loos a «osservare le forme costruite dal contadino» [Loos 1982, 272], emulandone lo spirito e non solo lo stile, portò l'interesse di Pagano verso le case contadine su un piano prevalentemente tecnico, più che estetico e ideologico, cosa che

ILARIA PONTILLO



Fig. 5: Pannello introduttivo della "Mostra di architettura rurale italiana" alla VI Triennale di Milano, 1936 (Saggio 1984, 77).



Fig. 6: Casa e loggia in Val Cavallina, in una foto di G. Pagano (Giuseppe Pagano fotografo 1979, 19).

Fig. 7: Cascina, in una foto di G. Pagano (de Seta 1985, 283).

Fig. 8: Cascina a Mirasole, in una foto di G. Pagano (Musto 2008, 233).

contraddistinse nettamente la sua mostra da quella di arte rustica di Giovannoni e Piacentini.

Per scoraggiare, dunque, possibili letture pittoresche della tradizione vernacolare, la "Mostra di architettura rurale italiana" non espose schizzi, né disegni, ma utilizzò la fotografia come *media* esclusivo, basandosi, principalmente, su un numero consistente di scatti realizzati da Pagano durante i suoi viaggi nelle campagne della penisola. Tuttavia, l'ottica secondo la quale l'abitazione contadina fu indagata, quale modello costruttivo in cui nulla è superfluo ma solo necessario [Pagano 1935], arrivò a contemplare anche esempi provenienti da aree geografiche diverse: bacino del Mediterraneo, basso Egitto, Spagna, Tripolitania e città sahariane [Pagano-Danieli 1936, 6]. Sebbene la fotografia fosse

strumento di indagine storica già ampiamente diffuso, l'approccio di Pagano allo studio del paesaggio agricolo consentì di trasformare il dato documentario in espressione [De Seta 1985, 259-296].

Le inquadrature, i tagli, la scelta dello spazio e della partitura e l'assenza di soggetti umani denunciarono la sua propensione a una lettura volumetrica e spaziale del paesaggio rurale, più che a un'analisi sociologica del contesto. Anche le modalità espositive adottate furono particolarmente significanti: le foto in bianco e nero, organizzate in una sequenza filmica di fasce orizzontali, offrirono una panoramica dell'architettura rurale ordinata per tipologie e non cronologicamente, così da sottolineare il carattere atemporale delle abitazioni vernacolari e l'impossibilità di costringerle in categorie stilistiche, con esiti equivoci e problematici fra retorica e rivendicazioni.

Se da un lato la mostra registrò, nei contenuti, il cambiamento ideologico sotteso al dibattito culturale di quegli anni, dall'altro indirizzò la volontà di cambiamento verso una cultura della comunicazione dell'architettura basata su tecniche narrative nuove: rispetto alle esposizioni precedenti, quasi fiere campionarie di prodotti artigianali scelti a rappresentare il nuovo gusto, questa fu una mostra a tema caratterizzata dal passaggio dall'attenzione all'oggetto all'attenzione per l'*idea* di oggetto. L'assenza dell'elemento fisico proposto in serie, quale poteva essere il padiglione etnografico o l'utensile rustico delle mostre romane del 1911 e del 1921, portò a un momento conoscitivo del fenomeno indagato molto profondo, poiché concetti e sensazioni furono comunicati ai visitatori per via mediata, con allusioni, metafore e rimandi.

Vi furono, tuttavia, margini di incertezza riconducibili, soprattutto, alla mancanza di riferimenti ai contesti urbani in cui vivevano le popolazioni delle campagne. Eccezion fatta per le dodici fotografie rappresentanti, nelle tavole 41 e 42, la città sahariana di Ghardaia [Corsani 2012], il taglio disciplinare dato alla mostra, con la sola messa in evidenza dei caratteri tipologici delle abitazioni contadine, quasi mai inserite in organizzazioni urbane complesse che non fossero piccoli borghi rurali, limitò la possibilità di valorizzare a pieno il ruolo dell'architettura vernacolare nella conformazione della città contemporanea.

Sia pure strutturalmente legata a questi limiti, la "Mostra di architettura rurale italiana" segnò una tappa importante nella cultura progettuale del tempo e contribuì ad alimentare ricerche sul tema, con future ripercussioni sulle indagini disciplinari del secondo dopoguerra.

Conclusioni

Se nell'ambito della storia dell'arte e dell'architettura le mostre sono state oggetto di ricerca e approfondimento continui, nella storia del paesaggio italiano il panorama della pratica espositiva non è stato sufficientemente indagato in una prospettiva critica di lettura che ne mettesse in evidenza soprattutto le valenze mediatiche.

Eppure, nel processo di diffusione dell'immagine del paesaggio agrario e in relazione alle diverse contingenze culturali sottese al loro allestimento, le mostre del 1911, del 1921 e del 1936 riuscirono a comunicare nuove qualità estetiche e nuove esperienze spaziali, coinvolgendo emotivamente le masse nel processo di conoscenza dei fenomeni indagati. Che si trattasse di rassegne storiche tradizionalmente basate su esposizioni di oggetti e disegni o di installazioni immersive, ampliarono enormemente le potenzialità espressive di tutti i *media* coinvolti, in una catena di solidarietà reciproca in grado di rappresentare *tout court* il contesto rurale.

ILARIA PONTILLO

In questa ottica, un'indagine storica delle mostre che superi le trattazioni disciplinari e analizzi tematicamente le loro diverse tecniche narrative e i loro differenti approcci scientifici al tema del paesaggio può suggerire inedite interpretazioni dei modelli mediatici, utili ai fini della valorizzazione del patrimonio storico paesaggistico.

Bibliografia

- ALOI, R. (1960). *Esposizioni architettura allestimenti*. Milano: Hoepli.
- Arti e Architettura 1900/1968. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi* (2004). A cura di CELANT, G. Milano: Skira.
- BALDASSERONI, F. (1911). *Catalogo della Mostra di etnografia italiana in Piazza d'Armi*. Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche.
- BERTELLI, C. (1984). *La fotografia come critica visiva dell'architettura*. "Rassegna", 20, pp. 6-13.
- BUSCIONI, M.C. (1990). *Esposizioni e "Stile Nazionale" (1861-1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali e internazionali*. Firenze: Alinea.
- CARDANO, N. (1980). *La mostra dell'Agro Romano*. In *Roma 1911*. A cura di PIANTONI, G. Roma: De Luca, pp. 179-188.
- CIFANI, G., CENTOFANTI, M., DEL BUFALO, A. (1982). *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'Archivio del Centro Studi per la Storia dell'Architettura*. Roma: Kappa.
- CIUCCI, G. (1989). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.
- COLASANTI, A. (1911). *Il bilancio delle esposizioni di Roma*. "Il Marzocco", 16, 49, p. 2.
- CORSANI, G. (2012). *Giuseppe Pagano. Architettura rurale italiana e città sahariane*. "Bollettino della società di studi fiorentini", 21, pp. 363-365.
- Declinazioni del vernacolo* (2000). "Casabella", 680.
- DE FUSCO, R. (1967). *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*. Bari: Dedalo.
- DE PAZ, A. (1986). *L'immagine fotografica. Storia, estetica, ideologie*. Bologna: Clueb.
- DE SETA, C. (1972). *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*. Bari: Laterza.
- ID. (1985). *Il destino dell'architettura. Persico Giolli Pagano*. Roma-Bari: Laterza.
- ID. (2002). *L'architettura della modernità tra crisi e rinascita*. Torino: Bollati-Boringhieri.
- DURBIANO G., ROBIGLIO, M. (2003). *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*. Roma: Donzelli.
- Giuseppe Pagano fotografo* (1979). A cura di DE SETA, C. Milano: Electa.
- GIOVANNONI, G. (1904). *Arte nuova e arte popolare*. "Bollettino della società degli ingegneri e degli architetti italiani", 12, 20, pp. 585-589.
- ID. (1913). *Vecchie città ed edilizia nuova*. "Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze e arti", 5, pp. 449-472.
- I nuovi metodi di indagine e comunicazione della storia dell'architettura* (2001). A cura di CRIPPA M.A. Milano: Sinai.
- Il fatale Millenovecentoundici. Le esposizioni di Roma, Torino, Firenze* (2012). A cura di MASSARI, S. Roma: Palombi.
- IZENOUR, S., SCOTT-BROWN, D., VENTURI, R. (2010). *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, trad. it. a cura di Sabini, M. A cura di ORAZI, M. Macerata: Quodlibet.
- LANCELLOTTI, A. (1931). *Le mostre romane del cinquantenario*. Roma: Fratelli Palombi.
- LOOS, A. (1982), *Parole nel vuoto*, trad. it. a cura di Gessner, S. Milano: Adelphi.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, V. (1989). *Architettura, pittura e arte decorativa in Italia: 1923.1940, dalla I Biennale alla VII Triennale*. In *Arte italiana: presenze, 1900-1945*. A cura di CELANT, G. HULTEN, P. Milano: Bompiani, pp. 69-76.
- MARAINI, A. (1921). *L'architettura rustica alla cinquantennale romana*. "Architettura e arti decorative", 1, 4, pp. 379-385.
- MARIANI, R. (1976). *Fascismo e "città nuove"*. Milano: Feltrinelli.
- ID. (1986). *Città e campagna in Italia 1917-1943*. Milano: Edizioni di Comunità.
- MORELLO, P. (2004). *Esposizioni e mostre: 1932-36*. In *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*. A cura di CIUCCI, G., MURATORE, G. Milano: Electa, pp. 306-323.
- MUNARI, B. (1981). *Da cosa nasce cosa*. Roma-Bari: Laterza.

- MUSTO, G. (2008). *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*. In *Storie e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento*. A cura di BUCCARO, A., CANTONE, G., STARACE, F. Ospedaletto: Pacini Editore, pp. 217-268.
- NERI, M.L. (1997). *Stile nazionale e identità regionale nell'architettura dell'Italia post-unitaria*. In *La Chioma della Vittoria. Scritti sull'identità degli italiani dall'Unità alla seconda Repubblica*. A cura di BERTELLI, S. Firenze: Ponte delle grazie, pp. 133-169.
- NICOLOSO, P. (2004). *Una nuova formazione per l'architetto professionista*. In *Storia dell'architettura italiana...*, cit., pp. 56-73.
- PAGANO, G. (1935). *Case rurali*. "Casabella", 86, pp. 9-15.
- ID. (1935). *Documenti di architettura rurale*. "Casabella", 95, pp. 18-19.
- ID. (1935). *Architettura rurale in Italia*. "Casabella", 96, pp. 16-23.
- ID., DANIEL, W. (1936). *L'architettura rurale italiana*. Milano: Hoepli.
- PAGANO, G. (1937). *Una lezione di modestia*. "Casabella", 11, pp. 2-5.
- PANE, G. (2007). *L'architettura vernacolare e il primo Movimento Moderno. Fortuna di una dialettica*. In *L'architettura dell'"altra modernità" (2007)*. A cura di DOCCI, M., TURCO, M.G. Roma: Gangemi, pp. 525-537.
- PANE, R. (1948). *Architettura e arti figurative*. Vicenza: Neri Pozza.
- PANSERA, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi & co.
- PARISELLA, A. (1980). *Fuori dalla scena: le classi popolari e l'esposizione del 1911*. In *Roma 1911...*, cit., pp. 53-66.
- PERSICO, E. (1934). *Punto ed a capo per l'architettura*. "Domus", 83.
- PIACENTINI, M. (1920). *Arte aristocratica e arte paesana*. "La tribuna", 3 aprile, p. 3.
- ID. (1922). *Influssi d'arte italiana nel Nord America*. "Architettura e arti decorative", 1, 6, pp. 536-555.
- POLANO, S. (1988). *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*. Milano: Edizioni Lybra Immagine
- PUCCINI, S. (2005). *L'Italia gente dalle molte vite. Lamberto Loria e la Mostra di etnografia del 1911*. Roma: Meltemi.
- ROGERS, E.N. (1955). *La tradizione dell'architettura moderna italiana*. "Casabella-Continuità", 206, pp. 1-7.
- RUDOLFSKY, B. (1964). *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- SABATINO, M. (2010). *Pride in modesty. Modernist architecture and the vernacular tradition in Italy*. Toronto, Buffalo, Londra: University of Toronto Press.
- SAGGIO, A. (1984). *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*. Bari: Edizioni Dedalo.
- SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- SPINAZZÉ, S. (2002). *Cambellotti e la Mostra dell'agro romano del 1911: alle radici dell'espressione artistica, tra impegno sociale e primitivismo*. In *Il museo Duilio Cambellotti a Latina: opere scelte dalla collezione*. A cura di TETRO, F. Roma: Palombi, pp. 119-132.
- Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio* (1982). A cura di DE SETA, C. Torino: Einaudi.
- VENTURI, G. (1924-1925). *La scuola superiore d'architettura*. "Architettura e arti decorative", I, 3, pp. 107-125.
- VENTURI, L. (1933). *Per l'architettura nuova*. "Casabella", 6, 1, pp. 2-3.
- ZANNIER, I. (1991). *Architettura e fotografia*. Roma-Bari: Laterza.
- ZEVI, B. (1996). *Controstoria dell'architettura italiana. Dialetti architettonici*. Roma: Tascabili economici Newton.
- ZUCCONI, G. (2004). *Gli anni Dieci tra riscoperte regionali e aperture internazionali*. In *Storia dell'architettura italiana...*, cit., pp. 38-55.

La Sicilia rurale del Ventennio: un racconto in bianco e nero *Rural Sicily of the Fascist period : a story in black and white*

ENZA EMANUELA ESPOSITO¹, MARILENA DI PRIMA²

¹Ricercatore indipendente, ²Politecnico di Torino

Abstract

In the eyes of the visitors Sicily unveils its landscapes, not one but many. Those inland , statics almost to quote an old memory , immense and full of loneliness- the large estates and desolate- different from the dynamism of the coast and cities that populate the common imagery. The Fascist period accounted for the Sicilian landscape a moment of profound changes. Improving social and economic wanted by Mussolini did not see the end of the war; intervention, still recognizable on the territory, is the evidence of a very intense period in terms of historical, social and architectural. Through the images of Eugenio Bronzetti , photographer of the Regime, documentary as well as photographs of farming families , the paper aims to tell the rural Sicily of " Assalto al latifondo " revealed by the numerous appearances that still capture the look of visitors its horizons.

Parole chiave

Sicilia, latifondo, Fondo Bronzetti

Rural landscape, rural village, Fondo Bronzetti

Introduzione

Il territorio rurale siciliano è da sempre caratterizzato da un sistema di gestione di tipo latifondistico, l'intervento del fascismo nella città e nella campagna fu guidato da una concezione urbanistica che teorizzava la "ruralizzazione del popolo italiano" e proclamava la lotta all'urbanesimo e alla città, perché considerata causa e sede di tutte le forme degenerative presenti nella società, contrapponendovi "la san vita dei campi, miglioratrice della razza italica".

Sulla base di questi principi, quella che nel corso dell'Ottocento è stata definita da molti autori come "Questione Siciliana" viene affrontata attraverso una manovra politica fortemente propagandata e identificata come "Assalto al latifondo".

L'intervento viene attuato in due fasi:

- Fase 1: la bonifica integrale
- Fase 2: colonizzazione del latifondo

A queste due viene successivamente aggiunta una terza fase negli anni Cinquanta, denominata Riforma Agraria [Di Prima, Esposito, 2013].

1. La bonifica Integrale

Il nascente Regime Fascista, alla fine della Prima Guerra Mondiale, deve confrontarsi presto con il problema della bonifica, poiché la terra viene occupata dai reduci ai quali era stata promessa. Al problema del frazionamento dei latifondi si accompagna così quello della bonifica, ossia la necessità di realizzare una serie di opere infrastrutturali quali strade

e acquedotti. Molte furono le proposte di legge sulla bonifica, le prime delle quali rimasero però solo a livello teorico. Nel 1928 la Legge n.3134 detta "Legge Mussolini" dava inizio alla vera e propria Bonifica mediante la quale si interveniva per il risanamento delle zone paludose, prime tra tutte le Paludi Pontine; veniva imposto ai privati di rendere coltivabili i propri terreni e di realizzare tutti gli interventi per le infrastrutture necessarie ad estendere la superficie coltivabile. Importante e in continuità con la suddetta fu la Legge del 13 febbraio 1933 emanata con decreto n. 215 e conosciuta come "Legge Serpieri", che darà all'ideale della politica fascista di bonifica una disciplina completa, regolamentando la competenza degli interventi classificandoli in pubblici e privati; lo Stato in particolare interveniva nella realizzazione diretta delle opere strutturali necessarie all'attuazione del piano generale di bonifica destinando a tali azioni notevoli risorse finanziarie. La maggiore difficoltà di questo tipo di politica stava nel fatto che la bonifica integrale, teorizzata da Serpieri, presupponeva contemporaneamente un cambiamento culturale e colturale, e cioè il passaggio dalla grande proprietà al podere e la modifica dei patti colonici, ma tale cambiamento stentava ad attuarsi.

In Sicilia, la bonifica integrale inizia nel 1925, nello spirito della Battaglia del grano, con la costituzione del consorzio per la fondazione e il funzionamento della Stazione sperimentale di granicoltura "Benito Mussolini" il quale aveva lo scopo di risolvere i problemi della coltivazione con particolare riguardo alla cerealicoltura. Pochi mesi dopo, con il Regio Decreto 19 novembre 1925, venne fondato l'Istituto Vittorio Emanuele III per il Bonificamento della Sicilia, primo vero ente pubblico ad affrontare la bonifica non più solo come prosciugamento delle terre paludose. L'attività dell'Istituto, operativo solo dal 1930, si svolse in varie direzioni: promozione di consorzi, redazione di progetti di bonifica e direzione dei relativi lavori per conto dei consorzi, finanziamenti degli stessi, ricerche idrogeologiche, l'esecuzione delle opere pubbliche connesse alla bonifica e la diffusione delle tecnologie più all'avanguardia per l'agricoltura.

È con la politica fascista e il suo proclamato ritorno alla terra che si pone per la prima volta il problema dell'edilizia rurale. Ci si interrogava sul tipo di insediamento migliore da adottare per dare un'abitazione stabile ai contadini nei poderi: case coloniche sparse sul territorio oppure piccoli villaggi dipendenti da un centro amministrativo. L'avvio dell'attività edificatrice, nelle campagne siciliane, è da considerarsi contemporanea alle prime opere di bonifica: infatti si tratta di veri e propri villaggi nati per dare alloggio agli operai che dovevano realizzare le stesse in località disabitate. Il modello seguito per queste prime sperimentazioni fu ideato dall'Ingegnere Pasquale Prezioso del Ministero dei LL.PP. già nel 1925, e aveva lo scopo di fornire le strutture necessarie ai grandi cantieri di bonifica che sarebbero poi stati, a lavori ultimati, sostituiti con costruzioni stabili per l'insediamento dei coloni [Ortensi, 1931].

Tra i borghi realizzati in questo periodo ricordiamo Borgo Littorio, edificato nel 1926, il primo dei 68 villaggi tipo in programma. L'assetto del villaggio presentava otto edifici, secondo il progetto del Ministero dei LL.PP., quattro dei quali a forma di L che costituivano i lati della piazza e che accoglievano alcune infrastrutture come la scuola, il municipio e la stazione dei carabinieri. Tecniche costruttive molto semplici e materiali di facile reperibilità ne caratterizzavano le strutture.

Poco dopo dieci anni, il borgo venne completamente abbandonato. Oggi, immersi nella campagna siciliana, rimangono allo stato di rudere solo due edifici.



Fig. 1: Borgo Littorio a pochi giorni dal suo completamento. Immagine su gentile concessione di www.voxhumana.blogspot.it.

Fig. 2: Borgo Littorio oggi. Fotografia di F.R. Lattuca- P.Bonanno Associazione Vacuamoenia.net.

Nel quadro della politica di bonifica, si possono quindi contare in Sicilia solo pochi esperimenti: cinque villaggi operai, un villaggio di bonifica vero e proprio, due esperienze di fondazioni private. Si tratta di un numero di interventi esiguo per segnare un significativo movimento del popolo rurale dalla città verso la campagna e restituire una vita al latifondo siciliano. Per riuscire in una politica di bonifica, secondo Guido Mangano, allora direttore dell'Istituto Vittorio Emanuele III per il Bonificamento della Sicilia, si doveva superare il puro aspetto tecnico per integrare quello sociale ed economico del latifondo.

Il fallimento dei Consorzi dei proprietari nel tentativo di trasformazione del latifondo portò lo Stato alla decisione di intervenire direttamente sulla stessa. Così la data del 20 luglio 1939 segnerà l'inizio della stesura di un nuovo capitolo nella storia delle campagne siciliane con l'avvio del progetto definito "assalto al latifondo siciliano".

2. La colonizzazione del latifondo siciliano

L'esperienza della bonifica aveva sottolineato la necessità di un forte intervento statale nella rivoluzione del latifondo; intervento che non doveva concentrarsi unicamente nella realizzazione di infrastrutture ma doveva accompagnare il contadino nella creazione e nello sviluppo di attività agricole e artigianali autonome. Il nuovo piano di colonizzazione fu presentato nel 1939 e si concretizzò con la Legge n.1 del 2 gennaio 1940, la quale individuava gli strumenti giuridici attraverso i quali il Governo voleva mettere in atto il programma, in essa venivano definiti e regolamentati i nuovi interventi previsti sul territorio siciliano.

Innovativa e fondamentale per l'epoca era l'idea di realizzare alcuni centri di servizio all'interno dei poderi, questi centri erano necessari a fornire tutti i più elementari servizi alle famiglie coloniche che avrebbero trovato, in questo modo, meno duro il trasferimento nelle aree della riforma. I primi centri di servizio progettati dovevano essere realizzati dal governo sui fondi destinati alle opere pubbliche con caratteristiche specifiche per ogni centro. Le infrastrutture realizzate nei borghi erano distinte sulla base del tipo di finanziamento: le opere pubbliche, finanziate dallo Stato, comprendevano le strade interne al borgo e la piazza, l'acquedotto, la fognatura e le aree verdi; l'ECLS (Ente per la Colonizzazione del Latifondo Siciliano) finanziava invece le autorimesse e i magazzini per

gli attrezzi agricoli e le botteghe artigianali; i consorzi infine provvedevano al finanziamento di rivendite, magazzini di deposito e trattorie.

Dal 1939 al 1941 furono costruiti otto borghi e 2507 case coloniche, [Alemanni, 1941] le strutture da realizzate furono precisamente codificate e normate nei loro aspetti urbanistico architettonici, [Caracciolo, 1942]. I borghi realizzati in questo periodo furono successivamente classificati come:

- Borgo di tipo A
- Borgo di tipo B
- Borgo di tipo C.

Al borgo di tipo A corrispondeva un centro fornito di nove infrastrutture, il borgo di tipo B contava quattro edifici ed, infine, il borgo C comprendeva esclusivamente due strutture di natura pubblica.

La previsione era quella di costruire, nell'arco dei primi tre anni di attività del programma, 54 borghi di vario genere otto dei quali furono già progettati nel 1939.

Più volte Nallo Mazzocchi Alemanni affermò la volontà di mantenere, nella realizzazione dei luoghi, un linguaggio architettonico che rispecchiasse la terra che si andava a colonizzare. Presso i primi otto borghi furono costruiti altrettanti poderi dimostrativi corredati da campi sperimentali. Queste strutture avevano la funzione di mostrare quanto si stava realizzando e offrire, ai nuovi braccianti, consulenze e assistenza nonché un luogo in cui sperimentare e studiare nuovi tipi di colture.

I nuovi borghi realizzati in questa fase erano insediati nei pressi delle strade di bonifica già realizzate negli anni Trenta, ma in una posizione discosta in modo da evitare l'attraversamento diretto. Solo nel caso del borgo denominato Schirò, situato nella provincia di Palermo, il complesso veniva realizzato a cavallo della strada provinciale che fornisce tutt'ora l'asse di sviluppo dell'aggregato. Il luogo prescelto inoltre doveva essere collinare in quanto il bracciante vedendo dal suo podere il centro doveva sentirsi rassicurato. Altri fattori che determinavano la scelta del luogo di fondazione dei nuovi agglomerati erano relativi la salubrità e l'approvvigionamento idrico. La velocità con cui si voleva portare a termine l'ambizioso piano di colonizzazione decretò la presenza di numerosi errori nella scelta dei luoghi. Un esempio di questa superficialità nella valutazione dell'idoneità delle aree è sicuramente rappresentato da Borgo Bonsignore, realizzato prima che le opere di bonifica interessassero l'area, si scelse di procedere alla costruzione in un'area malsana sperando che la profilassi antimalarica e la coltura intensiva fossero sufficienti a risanare l'area; borgo Bonsignore fu presto abbandonato.

La progettazione e la realizzazione di questi centri fu accompagnata da un'importante e corposa campagna propagandistica, le opere realizzate furono minuziosamente documentate e divulgate. Tra le più importanti iniziative ricordiamo la realizzazione di quello che è possibile definire come *reportage della colonizzazione*, un insieme di fotografie realizzate da Eugenio Bronzetti conosciuto anche come il *Fotografo del Regime* e attualmente conservate presso il CRICD, Centro Regionale per l'Inventario, il Catalogo e la Documentazione della Regione Sicilia.

Nello studio delle vicende che hanno portato alla realizzazione dei Borghi Rurali di Sicilia le immagini realizzate dal Bronzetti hanno rappresentato una fonte di studio e conoscenza fondamentale.



Fig. 3 Borgo Schirò, Ambulatorio medico. Fondo Eugenio Bronzetti (CRICD).

Fig. 4 Borgo Schirò. Fondo Eugenio Bronzetti (CRICD).

3. La Riforma Agraria

L'evoluzione della teoria dell'“assalto al latifondo” portò alla sempre più consolidata convinzione, anche per la politica agricola del dopoguerra, che per un riassetto del sistema agricolo fosse necessaria la realizzazione di un esteso complesso di piccole proprietà contadine. Oggi sappiamo bene che tutti gli sforzi fatti non portarono al tanto decantato rafforzamento del tessuto agricolo italiano e non impedirono la fuga del contadino dalle campagne. Questo fenomeno diventerà evidente negli anni Cinquanta quando, nonostante gli sforzi compiuti in materia di bonifica e di assegnazione delle terre, molti poderi si rivelarono non sufficientemente produttivi tanto da essere abbandonati. L'intervento pubblico nel campo dell'agricoltura assumeva un ruolo sempre più sistematico considerando l'attività agricola, non più solo dall'aspetto delle coltivazioni e delle condizioni dei contadini, ma anche di quelle fasi come la trasformazione industriale, la



Fig. 5: Podere dimostrativo nei pressi di Borgo Schirò. Fondo Eugenio Bronzetti (CRICD).

commercializzazione e la valorizzazione e difesa dei prodotti nei mercati, in quest'ottica negli anni cinquanta prende il via una nuova fase di quel processo che, come ormai noto, la retorica fascista definiva "Assalto al latifondo".

La riforma agraria, costruita sulle lotte del movimento contadino, era concepita non come punto di arrivo ma come punto di partenza per il rinnovamento della realtà agricola italiana. Secondo le sue componenti principali di smembramento dei latifondi e di assistenza tecnica agli agricoltori, la riforma fu intrapresa e gestita dall'Assessorato Regionale all'Agricoltura e alle Foreste che si avvale nei primi anni dell'Ente per la Colonizzazione del Latifondo Siciliano.

La vera svolta si ebbe con l'emanazione il 27 dicembre del 1950 della legge n. 104 intitolata "Riforma Agraria in Sicilia", nata sulla scia di una serie di leggi e decreti promulgati in ambito nazionale che avevano alla base due aspetti fondamentali: da un lato il frazionamento delle grandi proprietà e la loro assegnazione ai contadini, dall'altro il miglioramento delle condizioni economiche e sociali dei fondi.

L'assegnazione dei lotti dei piani di ripartizione avveniva tramite sorteggio tra gli iscritti agli elenchi del comune, alla presenza di un notaio e di un funzionario dell'Ente per la Riforma Agraria in Sicilia. Il verbale di sorteggio costituiva l'atto di trasferimento.

La consegna delle terre agli assegnatari veniva fissata per la fine dell'annata agraria in corso all'atto del sorteggio. Essi avevano l'obbligo di eseguire tutte le opere di miglioria del fondo, sul quale vigilava l'ERAS. L'inosservanza dell'obbligo prevedeva, da parte



Fig. 6: Cerimonia di assegnazione dei lotti (Archivio privato).

dell'Ente, la possibilità di trasferire il fondo ad un altro assegnatario tramite sorteggio. Oltre alle migliorie tecniche apportate nei fondi e alla diffusione dell'innovazione nel campo dell'agricoltura, in applicazione della legge di riforma, furono costruite dall'ERAS, 3384 case coloniche per gli assegnatari, una per ogni lotto. Questo in continuità con l'azione ideologica intrapresa dall'Ente di Colonizzazione per il Latifondo Siciliano nel decennio precedente che prevedeva l'insediamento stabile delle famiglie contadine nei fondi affinché avvenisse la reale redenzione fondiaria. In questa fase vennero ripresi i concetti fondamentali che portarono alla nascita dei Borghi di servizio degli anni '40; nello stesso tempo però vennero ampliati e rapportati alle nuove esigenze dovute sia all'affinarsi delle tecniche moderne per le colture, che richiedevano una sempre maggiore presenza e continuità dell'opera dell'uomo, sia a quelle della vita sociale del contadino; come per i borghi di servizio nati nel decennio precedente, anche per i borghi residenziali è necessaria una progettazione che tenga conto di alcuni aspetti fondamentali, come la scelta del luogo esatto dove farli sorgere, l'accentramento delle funzioni di servizio intorno alla piazza che costituirà il centro vivo del borgo, le residenze contadine con orti e cortili.

Negli anni Cinquanta, come abbiamo già visto, all'idea del borgo puramente di servizio si andava sostituendo quella del borgo residenziale, che comprendesse oltre ai principali servizi anche le abitazioni per i coloni.

Secondo tale principio, per i borghi già costruiti dal Regime vennero previsti piani di ingrandimento con l'inserimento degli edifici residenziali. Di particolare esempio furono i progetti per Borgo Callea, Borgo Bonsignore e Borgo Cascino.

I nuovi borghi progettati e costruiti tra il 1950 e il 1960 riprendono, nelle linee generali, i principi sperimentati in quelli costruiti dall'ECLS in periodo fascista. L'incarico per i progetti venne affidato ai tecnici dell'Ente, poco attenti al linguaggio architettonico e che spesso utilizzavano progetti tipo adattabili alle diverse collocazioni.

Conclusioni

Attualmente I borghi risultano essere in uno stato di degrado fortemente avanzato, molte sono le iniziative che si è cercato di attivare per riportare l'attenzione su questi luoghi. Fondamentale inoltre è la riscoperta presso uno dei centri di un corposo archivio ancora in fase di organizzazione e studio.

Durante la fase di ricerca l'apparato iconografico analizzato ci ha permesso di studiare i complessi fenomeni che hanno portato alla realizzazione dei borghi secondo una chiave di lettura non prettamente architettonica ma affrontando anche tematiche sociali.

Le immagini recuperate dal Fondo Bronzetti, così come quelle forniteci dagli eredi degli assegnatari dei poderi, ci hanno mostrato speranze, fatica, abitudini di un'intera classe sociale, ma anche, sistemi e tecniche costruttive di un'epoca.

Ed infine, ma non meno importante, il repertorio iconografico e documentale, anche recente, ci ha permesso di effettuare un monitoraggio dello stato di conservazione e/o abbandono dei luoghi, diventando spesso testimonianza della loro memoria ve ormai la patina del tempo ha cancellato ogni traccia di questi luoghi.



Figg. 7-8: Borgo Schirò, prospetto posteriore salone, situazione negli anni 2012-2013 (Fotografia delle autrici).

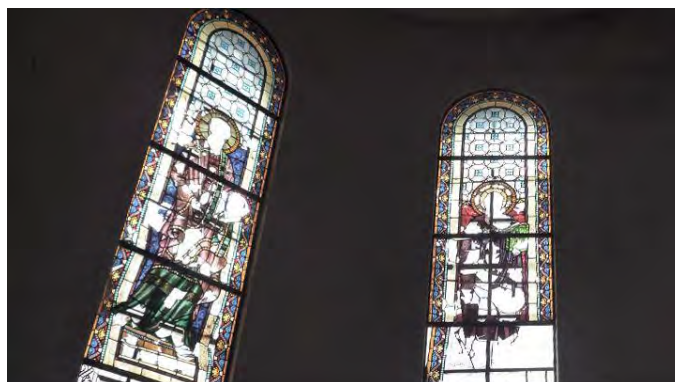


Fig.9: Borgo Schirò, edificio scuola. 2014 (Fotografia di F.R. Lattuca-P.Bonanno Associazione Vacuamoenia.net).

Fig.10: Borgo Schirò, interno chiesa. 2014 (Fotografia di F.R. Lattuca-P.Bonanno Associazione Vacuamoenia.net).

Bibliografia

CARACCILO E.(1942), *La nuova urbanistica nella bonifica del latifondo siciliano*, in ENTE DI COLONIZZAZIONE DEL LATIFONDO SICILIANO, *Il latifondo siciliano corso di lezioni svolte nel 1940-XVIII dalla sezione palermitana dell'Istituto di Cultura Fascista con la collaborazione dell'Ente di Colonizzazione*, Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, Palermo.

DUFOR L.(2005), *Nel segno del Littorio. Città e campagne siciliane nel ventennio*, Caltanissetta, Lussografica.

DI PRIMA M., ESPOSITO E.E., *L'assalto al latifondo siciliano: indirizzi di tutela e conservazione dei "borghi rurali" come rete sul territorio*, Tesi di Laurea, Rel. M. G. Vinardi, F. Rinaudo, Facoltà di Architettura II, Politecnico di Torino, a.a. 2012-2013.

MAZZOCCHI ALEMANNI N. (1940), *L'assalto al latifondo siciliano nel primo anno di azione. Rapporto al Ministro dell'Agricoltura, Borgo Schirò*, 18 dicembre 1940.

ORTENSI D. (1931), *Le costruzioni rurali in Italia*, Roma, Società Anonima Poligrafica Italiana.

SERPIERI A. (1931), *La legge sulla bonifica integrale nel primo anno di applicazione*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato.

Sitografia

www.cricd.it (maggio 2016)

www.vacuamoenia.net (giugno 2016)

La riforma fondiaria e le modificazioni territoriali attraverso le fonti visive: il caso Metapontino

*Land Reform and territorial changes as seen through audiovisual sources:
the case of Metapontino, Italy*

ELEONORA CESAREO

Università degli Studi del Salento

Abstract

Land reform played a dominant role in the redefinition of the Italian agricultural landscape during the reconstruction following World War II. In less than a decade, rural landscapes experienced important renewal and took on new forms, under policies supported by the Christian Democratic governments. In some areas, the developments brought about radical changes in characteristic features of the landscape. This was the case for Metapontino, on the Ionian coast of Basilicata. In studying the events of the period, the rich and important audiovisual sources allow investigation of the social and economic dimension of a context experiencing massive change, under state intervention. Maps, plans, photographic dossiers and films stress the "redemption" of a district that, finally free from atavistic restraining factors (malaria, massive private land holdings), experienced a virtuous process of change. One of the important environmental costs was the destruction of the Pantano forest (municipality of Policoro).

Parole chiave

Riforma fondiaria, metapontino, paesaggio, insediamento, comunità

Land Reform, Metapontino, landscape, settlement, community

Introduzione

Il presente lavoro vuole cogliere le modificazioni prodotte in Italia dalla riforma fondiaria soffermandosi su uno specifico comprensorio meridionale, il Metapontino, la piana jonica della Basilicata, che ha conosciuto una grande opera di rinnovamento in grado di valorizzare un'area gravata nel lungo periodo da fattori frenanti, primi tra tutti il predominio del latifondo e la drammaticità della malaria.

I provvedimenti riformatori e, più in generale, l'intervento pubblico degli anni Cinquanta del Novecento mirano a cancellare i più arcaici retaggi presenti nel comparto primario nazionale attraverso l'esproprio delle grandi proprietà, la trasformazione fondiaria e la successiva redistribuzione della terra. Pur avendo un'azione sostanzialmente limitata (saranno redistribuiti poco più di 681.000 ettari a 113.000 richiedenti), la riforma fondiaria può essere annoverata tra quegli eventi che hanno contribuito a rimodulare profondamente il paesaggio agrario, inteso, nella definizione che ne dà Emilio Sereni nel 1961, come «quella forma che l'uomo, nel corso e ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale» [Sereni 1961, 29]. La stagione della riforma agraria è stata al centro di un lungo dibattito storiografico che, per più di un sessantennio, ne ha messo in evidenza luci e ombre [King 1973; Pezzino 1977; Insor 1979; Massullo 1991; Barone 1994; Bianchi 2004; Bernardi

ELEONORA CESAREO

2006; De Leo 2008; Bonini 2012]; più recentemente l'individuazione di nuovi depositi della memoria ha permesso di cogliere prospettive meno esplorate che contribuiscono a sostanziare da più ambiti una rilettura articolata e multidimensionale delle pratiche attivate e degli esiti raggiunti. Un tassello particolarmente significativo è offerto dalle fonti iconografiche e visive: il loro incrocio con i documenti "tradizionali" diventa strumento privilegiato per cogliere una «rappresentazione della realtà storicamente determinata» e per «accedere virtualmente a una configurazione spazio temporale del passato» [Tomassini 2009, 372-373]. Immagini e filmati d'epoca acquistano così una doppia valenza: sono «testimoni diretti» degli eventi ma anche «mezzi per raccontare la storia, strumenti di divulgazione e di narrazione dotati di propri linguaggi (...) e di modelli di narrazione assolutamente originali» [De Luna 1993, 16-17]. La loro fruizione diventa imprescindibile nello studio della storia di un territorio poiché rappresenta il contesto paesaggistico e ambientale in una dimensione di più ampio respiro, testimoniando in maniera privilegiata le trasformazioni scaturite da eventi naturali o da azioni antropiche.

Prendendo le mosse da questa chiave interpretativa, il mio contributo intende leggere il caso Metapontino da una prospettiva *visuale*; mappe, progetti, fotografie ma anche riproduzioni pittoriche e filmati d'epoca diventano fondamentali per narrare il graduale cambiamento conosciuto dalla piana jonica nel corso dei secoli, segnato negli anni della riforma fondiaria da uno sviluppo tumultuoso i cui risultati sono oggi evidenti, come dimostrano la formazione di nuovi agglomerati urbani e la presenza di un comparto agroalimentare di qualità.

Questo percorso non è però esente da contraddizioni e costi altissimi, soprattutto in termini di equilibri ambientali. Si pensi alla distruzione quasi totale del bosco Pantano di Policoro, la lussureggiante foresta costiera immortalata in stampe, resoconti di viaggio e foto d'epoca, *sacrificata* per lasciare spazio a ulteriori aree da destinare all'agricoltura.

1. Prima della riforma: l'assetto latifondistico della piana di Metaponto

Fino all'avvento della riforma fondiaria la piana di Metaponto, un comprensorio di circa 40.000 ettari, presenta le tipiche caratteristiche di un distretto costiero meridionale dominato dalla grande e media proprietà terriera. La tenuta più importante è quella di Policoro, estesa per oltre 6.000 ettari; già feudo della Compagnia di Gesù, diventa nel 1792 proprietà dei principi Serra Gerace per poi essere ceduta, un secolo dopo, al barone Luigi Berlingieri di Crotone. L'organizzazione agraria si basa sul binomio cerealicoltura-pastorizia con piccole aree destinate a coltivazioni specializzate come l'olivo o gli agrumi; tutto ciò imprime una sorta di monotonia del paesaggio, interrotta solo dalle piccole borgate rurali sorte ai piedi dei palazzi padronali e dalla lussureggiante foresta del Pantano di Policoro.

Un'istantanea sulle caratteristiche di questo ambiente arriva, sul finire del Settecento, da alcune acquedotti realizzate durante il viaggio di un'équipe di studiosi francesi, guidati dal diplomatico Dominique Vivant Denon. Si tratta di documenti particolarmente preziosi poiché offrono le prime testimonianze visive di un contesto che, un secolo e mezzo più tardi, sarebbe inesorabilmente scomparso.

Nell'acquaforte dedicata a Policoro la veduta è dominata dal castello, già monastero dei gesuiti, sovrastato da un'antica e imponente torre, probabilmente di origine aragonese, di cui oggi non resta traccia; accanto alcuni elementi della borgata, come la chiesa e un magazzino, e in primo piano uomini e animali.



Fig. 1: *Vue de Torre di Policoro, sur le Golfe de Tarente. 1781. Stampa (Da Saint-Non J. C. R. de, Voyage pittoresque à Naples et en Sicile, 1781).*

Gli artisti francesi immortalano anche il bosco Pantano che appare come un'intricata selva a ridosso del fiume Sinni; l'immagine diventa corollario della suggestiva descrizione della «foresta incantata» lasciataci dal Denon:

il silenzio, le ombre misteriose che regnano sotto le immense querce, vecchie come il mondo, sembravano ricordarci, attraversandola, l'imponente santuario dei Druidi. Questa bella foresta era abitata da una folla pacifica di animali e selvaggina di ogni specie; cinghiali, daini, cervi, caprioli, per non dire delle martore e degli scoiattoli di cui vedemmo tantissimi andare a spasso, sulle nostre teste, di albero in albero [Settembrino, Strazza 2004, 21].

Tali scenari restano pressoché costanti nel corso dell'Ottocento quando i villaggi rurali acquistano la duplice funzione di borghi residenziali ed erogatori di servizi per gli abitanti del latifondo. Nelle prime immagini fotografiche di Policoro (risalenti agli inizi del Novecento, figure 2-3) si distinguono le abitazioni dei lavoratori fissi, i *casalini*, composte da una sola stanza, affiancate una all'altra; nei pressi le botteghe artigianali e i *casoni*, precari dormitori per i salariati stagionali impegnati nei grandi lavori campestri. Alcuni locali ospitano la rivendita di tabacchi e generi alimentari, la taverna-albergo e l'ambulatorio medico mentre all'interno del palazzo baronale sono ubicati la scuola mista semestrale, l'ufficio postale e quello della guardia di finanza. Fin dal primo Ottocento è presente anche il cimitero, segno forte del legame degli abitanti con il territorio; posto dapprima nella borgata, viene poi spostato nei pressi del bosco Pantano, per essere ampliato a causa delle numerose vittime della malaria.

La necessità di rompere lo stato di immobilismo porta, sul finire del secolo, a ipotizzare e avviare i primi interventi di bonifica che però non riescono a intaccare criticità cristallizzate nel tempo. Bisognerà attendere il regime fascista per avere un'organica progettazione e assistere all'attuazione di iniziali opere di recupero e valorizzazione fondiaria, affidate al neonato Consorzio di bonifica di Metaponto, fondato nel 1925; tra i piani principali si annoverano una complessa programmazione irrigua e la costruzione di una strada litoranea jonica che avrebbe attraversato il Metapontino e superato, con una serie di maestosi ponti, i limiti logistici rappresentati dal guado di cinque fiumi.

ELEONORA CESAREO



Fig. 2: Il latifondo di Policoro agli inizi del Novecento (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

Fig. 3: Il castello e la borgata di Policoro. Anni Trenta. (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

Un altro segno tangibile del Ventennio si trova a Scanzano, punto terminale del nuovo acquedotto dell'Agri, realizzato dal Genio civile e inaugurato nel luglio 1937. La solenne cerimonia, a cui partecipano i ministri Rossoni e Cobolli Gigli, è immortalata nel cinegiornale Luce del 14 luglio 1937; con tono trionfalistico, sulle immagini della folla festante, il narratore saluta «un'opera di romana grandezza» che, a suo dire, porterà benefici a oltre duecentomila persone e redimerà una regione «da secoli abbandonata al paludismo». Il monumento, un imponente e bianco fascio littorio, «testimonierà nei secoli l'amore del fascismo per il popolo di Lucania».

Alla fine della seconda guerra mondiale, oltre a pochi canali e ad alcuni impianti idrovori, al paesaggio metapontino restano solo il cippo di Scanzano e i ponti della litoranea; l'organizzazione produttiva e sociale è ancora saldamente dominata da un assetto di tipo latifondistico. Tuttavia, la progettualità sperimentata durante il regime lascia anche un patrimonio di esperienze e indicazioni che rappresentano i prerequisiti della stagione riformista avviata nel dopoguerra.

2. L'intervento riformatore e le trasformazioni territoriali

Alla fine della guerra il Consorzio di Metaponto riprende in mano la programmazione per le opere di bonifica. Grazie all'attuazione in Italia del Piano Marshall vengono avviati i cantieri



Fig. 4: Veduta aerea dell'agro di Policoro. 1955 (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

per la costruzione delle grandi infrastrutture irrigue come le dighe di San Giuliano (presso Matera) e Gannano (a ridosso della piana di Metaponto) che permetteranno di irreggimentare l'irregolare corso dei fiumi per sfruttarli a fini irrigui e civili, mettendo fine a secoli di paludismo e di dissesto idrogeologico. Il territorio jonico inizia a essere disseminato da nuovi elementi paesaggistici come i canali di bonifica, necessari per lo scolo delle acque e le grigie canalette a cielo aperto utilizzate per l'irrigazione, due segni forti nel processo di recupero e rilancio del territorio.

In contemporanea si avvia l'azione della riforma fondiaria, che coinvolge il territorio lucano a macchia di leopardo e investe totalmente la piana. Per ricostruire questa stagione acquista un ruolo fondamentale il corposo materiale documentario custodito presso l'archivio Alsia di Matera, l'ente regionale che ha raccolto a livello locale l'eredità della Sezione speciale per la riforma. Nello specifico, le mappe mostrano con chiarezza le peculiarità del comprensorio in cui andrà a operare l'azione pubblica mentre i progetti e le numerose fotografie testimoniano l'incidenza avuta dalla pianificazione statale nella ridefinizione di ambienti e spazi a cui viene destinata una vocazione marcatamente agroalimentare.

Come previsto dalla legge Stralcio si individuano le tenute più vaste da destinare all'esproprio, le cui procedure prendono il via nell'aprile 1951 e dureranno diversi mesi. Le quote più grandi sono ubicate sulla costa tra Policoro e San Teodoro, ma anche nelle vicine colline con i latifondi tursitani di Gannano e Caprarico. Nello stesso periodo viene avviata la raccolta delle richieste di assegnazione delle terre da parte degli aventi diritto attraverso appositi moduli, le Dat (Domanda assegnazione terreni), dove indicare generalità, situazione familiare ed economica¹.

Durante queste fasi iniziali il personale tecnico della Sezione speciale lavora nel definire la maglia dei nuovi appoderamenti in modo da procedere alle assegnazioni nel più breve tempo possibile. Come mostrano le mappe l'ex latifondo viene trasformato in una scacchiera, secondo linee direttrici ben definite e già presenti.

In agro di Policoro le strade interpoderali, che delimitano i confini delle proprietà, corrono parallele alla litoranea e alla linea ferroviaria; le case coloniche, solitamente su unico livello (quelle a due piani sono riservate alle aree più umide o esposte ai venti), vengono costruite nei pressi degli assi viari. L'appoderamento policorese ha un svolgimento frastagliato a causa di una serie di lotti esclusi dall'assegnazione come quelli destinati al



Figg. 5-6: Il cantiere di Policoro dall'alto (Dal documentario «Borgate della Riforma», 1954).

ELEONORA CESAREO

costruendo zuccherificio (nei pressi della stazione ferroviaria) o agli scavi archeologici (alle spalle del palazzo baronale)². Questo tipo di intervento è ben evidente nelle foto aeree scattate nella seconda metà degli anni Cinquanta (figura 4): nell'area sorgono ora una miriade di case coloniche allineate e poste a distanza ravvicinata; la diversa tonalità dei campi indica la presenza di colture cerealicole, orticole e foraggere.

Nel vicino centro di colonizzazione di Scanzano la mappatura presenta una conformazione molto più lineare poiché legata a un territorio quasi completamente pianeggiante; le abitazioni sono ubicate agli angoli contermini dei poderi creando piccoli agglomerati semiaccentrati a cui destinare annessi comuni.

Alle case coloniche si affiancano le nuove borgate rurali, luoghi di polarizzazione dei servizi collettivi e nuclei nascenti di futuri tessuti urbanistici, produttivi e sociali.

Il cantiere più importante, aperto nell'aprile 1953, è a Policoro; si prevede la costruzione di un borgo residenziale dotato di servizi (chiesa, scuola e asilo, caserma dei carabinieri, ambulatorio medico, spaccio e taverna), di botteghe artigianali e delle abitazioni per una quarantina di famiglie contadine. L'edificazione del centro, che sarebbe sorto ad alcuni chilometri dal vecchio borgo baronale, è immortalata da numerose fotografie e da filmati dal forte significato propagandistico. Particolarmente suggestive sono le immagini a colori del documentario *Borgate della Riforma*, prodotto nel 1954 dalla Documento Film di Fulvio Lucisano: le bianche arcate che guardano al mare e lo slanciato campanile, visibile anche a diversi chilometri di distanza, sono i simboli del rinnovamento che investe l'intera piana di Metaponto³.

Lo spazio urbano di Policoro ritorna anche in altri filmati. In *Terre di Bonifica* del 1955 si vedono i poderi contrapposti alle antiche e povere case contadine; la voce fuori campo spiega con enfasi: «il passato (è) destinato irrimediabilmente a scomparire, e nessuno lo rimpiangerà, neanche per nostalgia del colore locale». Grazie alla sua posizione strategica, la borgata è proiettata ad assumere un ruolo di guida nell'arco jonico come dimostra la scelta di alcuni imprenditori settentrionali di insediare proprio qui uno zuccherificio, prima attività di natura industriale del comprensorio in cui convogliare la produzione locale delle barbabietole. A pochi chilometri da Policoro sorge il centro di servizio di Scanzano al quale viene assegnata funzione residenziale e amministrativa. La scelta dell'ubicazione non è dettata solo dalla presenza di un precedente nucleo insediativo ma soprattutto dalla vicinanza ai più importanti assi di comunicazione che potranno favorire successivi sviluppi. Infine il borgo di Metaponto, inaugurato nel 1959, per il quale è pensata una vocazione agroindustriale e turistica.

3. Il bosco Pantano di Policoro: da riserva di caccia ad area agricola

L'azione della riforma nel Metapontino non è scevra di costi, soprattutto in materia ambientale. Il riferimento è alla distruzione del bosco Pantano di Policoro, biotipo dalle caratteristiche uniche in Europa e per decenni riserva di caccia del barone Berlingieri, distrutto quasi totalmente per lasciare spazio a nuovi terreni da destinare all'agricoltura.

Nonostante le proteste di alcuni eminenti studiosi e i tentativi di opposizione dell'aristocratico ex proprietario, nessuno, in quegli anni, ebbe l'accortezza di valutare preventivamente l'importanza ambientale di una vasta foresta cresciuta nel corso dei millenni grazie al clima caldo, umido e stagnante degli acquitrini litoranei. La selva venne inesorabilmente avviata all'abbattimento, richiesto a gran voce da contadini e amministratori locali. Le caratteristiche di questo ambiente alla vigilia dell'azione di

disboscamento sono immortalate in una serie di immagini fotografiche risalenti agli anni Trenta del Novecento, scattate in occasione delle battute di caccia organizzate dal Berlingieri. Il barone calabrese era particolarmente geloso della selva; pur avendo concesso in fitto la propria azienda, riservava per sé il diritto venatorio. Le battute al cinghiale erano veri e propri affollati rituali che si svolgevano secondo una cerimonia prefissata, come mostrano le fotografie d'epoca (figure 7-8).

L'esclusiva gestione del barone Berlingieri e la presenza di un vincolo di natura idrogeologica non evitano che il Pantano venga espropriato dalla Sezione speciale e destinato all'appoderamento. Nel dicembre 1952 la porzione più importante del bosco, 927 ettari occupati da alberi d'alto fusto ubicati nella località Pantano Soprano a monte della litoranea, diventa di proprietà dell'Ente riforma; i lavori di trasformazione vengono rallentati da alcuni ricorsi ma nel 1956 vengono avviate le procedure per il «taglio raso con dicioccamento», tra il plauso di contadini e amministratori⁴.

Per capire gli effetti devastanti di questa azione ancora una volta vengono in soccorso le immagini, in particolare una foto aerea di fine anni Cinquanta in cui si vedono i campi coltivati incunearsi nel manto verde dell'ultimo lembo del Pantano (figura 9). Degli originari 1.800 ettari ne sono sopravvissuti solo 500 (di cui 200 occupati dal bosco d'altro fusto) che, malgrado l'istituzione di una riserva regionale e di un'oasi Wwf, sono ancora oggi a rischio a causa dell'incuria e delle sempre più invasive attività antropiche.

Conclusioni

Gli esiti della riforma fondiaria riescono a cambiare il volto del territorio metapontino. Emblema di tale trasformazione diviene la località di Policoro che nel giro di pochi anni conosce un'inedita pressione demografica e un dinamismo del tessuto socio-economico che la portano ad attuare, nel 1957, le procedure per distaccarsi dal comune di appartenenza, Montalbano Jonico, per diventare amministrazione autonoma. Questo percorso viene completato nel febbraio 1959 quando Policoro può fregiarsi del titolo di



Fig. 7: Partecipanti a una battuta di caccia nel bosco Pantano. 1935 (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

Fig. 8: Cartolina con la baronessa Berlingieri e un'amica nel bosco Pantano. 1935 (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

ELEONORA CESAREO

«primo comune nato dalla riforma agraria»⁵. I cinegiornali d'epoca esaltano questo successo ancor prima che la borgata diventi municipalità: già nel maggio 1956 il presidente del Consiglio Antonio Segni visita un'affollatissima piazza Eraclea; le immagini mostrano come i lavori della costruzione della grande chiesa siano ormai terminati e il luogo centrale del borgo abbia assunto quella fisionomia che conserva ancora oggi. «Qui a Policoro – spiega il cronista – dieci anni fa era praticamente il deserto; oggi migliaia di ettari danno frutti fecondi». La stessa vivacità è testimoniata dalle fotografie che immortalano un agglomerato urbano in costante crescita,



Fig. 9: Appoderamenti nei pressi del bosco Pantano di Policoro. 1957 (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

Fig. 10: Veduta recente di Policoro (Archivio privato Nicola Buccolo, Policoro).

capace di andare ben oltre gli spazi definiti dai progettisti della Sezione speciale. Lo sviluppo di Policoro e di altre località vicine (Scanzano, Marconia, marina di Nova Siri) si affianca al crescente ruolo economico-sociale giocato dalla piana jonica negli ultimi decenni: le produzioni agricole tendono a essere sempre più specializzate e ad affermarsi sui mercati nazionali ed esteri mentre la valorizzazione delle spiagge e del ricco

patrimonio storico-artistico alimenta una proposta turistica di qualità. Questo positivo percorso è proseguito con alti e bassi fino a oggi, consacrando il Metapontino come area trainante dell'economia regionale.

Il territorio conserva ancora (come mostrano immagini satellitari e foto aeree) la tipica lottizzazione a poderi che non ha subito modificazioni apprezzabili nella sua tessitura originale ed è ancora chiaramente leggibile. Trasformazioni consistenti hanno invece riguardato le strutture poderali poiché intorno all'originaria casa colonica si sono realizzati nel tempo interventi edilizi di tipo produttivo e residenziale più o meno evidenti, legati alle esigenze lavorative e abitative delle famiglie. Nel complesso la riforma fondiaria si è rivelata per il Metapontino un esempio di intervento pubblico riuscito poiché ha avuto l'importante merito di modificare in maniera incisiva il paesaggio agrario, liberando il territorio da gravi criticità per avviarlo verso un virtuoso percorso di leadership economica e sociale ben sancito dall'espressione ormai consolidata di "California d'Italia".

Bibliografia

- AMORUSO, O. (1988). *La piana di Metaponto: dalla marginalità allo sviluppo*, Bari, Adriatica.
- BARONE G. *Stato e Mezzogiorno (1943-60). Il "primo tempo" dell'intervento straordinario*. In BARBAGALLO, F. (1994). *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. I, Torino, Einaudi.
- BERGERON, R. (1994). *La Basilicate: changement social e changement spatial dans une région du Mezzogiorno*, Roma, Ecole française de Rome.
- BERNARDI, E. (2006). *La riforma agraria in Italia e gli Stati Uniti. Guerra fredda, Piano Marshall e interventi per il Mezzogiorno negli anni del Centesimo degasperiano*, Bologna, Il Mulino.
- BIANCHI, T. *Riforma agraria ed economia dello sviluppo: lezioni internazionali dall'esperienza italiana*. In *Meridiana* (2004), 49.
- BOENZI, F., GIURA LONGO, R. (1994). *La Basilicata. I tempi, gli uomini, l'ambiente*, Bari, Edipuglia.
- Riforma fondiaria e paesaggio. A sessant'anni dalle leggi di riforma: dibattito politico-sociale e linee di sviluppo*, (2012). A cura di BONINI, G., Soveria Mannelli, Rubbettino.
- BUCCOLO, N. (2005). *Policoro stella della Magna Grecia*, Policoro, Grafidea.
- DE LEO, R. (2008). *Riforma agraria e politiche di sviluppo. L'esperienza in Puglia, Lucania e Molise (1956-1976)*, Matera, Antezza.
- DE LUNA, G. (1993). *L'occhio e l'orecchio dello storico*, Firenze, La Nuova Italia.
- FABBRI, M., *La città in campagna*. In *Nord e Sud* (1958), 47.
- GIURA LONGO, R. (1992). *La Basilicata moderna e contemporanea*, Matera, Edizioni del Sole.
- La riforma fondiaria trent'anni dopo* (1979). A cura di INSOR, 2 voll. Milano, Franco Angeli.
- KING, R. (1973). *Land Reform: the Italian experience*, Londra, Butterworth.
- MASSULLO, G. *La riforma agraria*. In BEVILACQUA, P. (1991). *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, vol. III, Venezia, Marsilio.
- Ci trovammo bene nel futuro. Storia di una vita di un contadino: Antonio Mele*. (1997). A cura di MINICUCI, M. Lecce, Argo.
- Paesaggio territorio ambiente. Storie di uomini e di terre*. (2004). A cura di MOTTA, G. Milano, Franco Angeli.
- MORANO, M. (1994). *Storia di una società rurale: la Basilicata nell'Ottocento*, Bari, Laterza.
- PAVARIN, A. (2011). *Lo sviluppo del Mezzogiorno: l'intervento dello Stato e il sistema bancario dalla nascita della Repubblica agli anni Sessanta*, Roma, Apes.
- PEPE, V. (2005). *Paesaggio agrario e assetti colturali in Basilicata tra Otto e Novecento*, Bari, Edipuglia.
- PEZZINO, P. (1977). *La riforma agraria in Calabria. Intervento pubblico e dinamica sociale in un'area del Mezzogiorno 1950-1970*, Milano, Feltrinelli.
- PONTRANDOLF, I. A. (1999). *Storia della bonifica metapontina*, Matera, Altrimedia.
- La riforma agraria in Puglia, Lucania e Molise nei primi cinque anni*. (1956). A cura di PRINZI, D. Bari, Laterza.
- SERENI, E. (1961), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza.
- SETTEMBRINO, G. (1988). *Policoro. Gli anelli del bosco*, Matera, Bmg.
- ID. STRAZZA, M. (2004). *Viaggiatori in Basilicata (1777-1880)*, Potenza, Consiglio Regionale della Basilicata.

ELEONORA CESAREO

STIRLING, P. *Venticinque anni di riforma e sviluppo: Metapontino 1975*. In *Rassegna italiana di Sociologia* (1980), 2.

TOMASSINI, L. (2009). *Vita nuova di vecchi media: le fotografie storiche in rete fra divulgazione e ricerca*. In *Media e Storia*, numero monografico di «Ricerche Storiche». A cura di MINECCIA, F. TOMASSINI, L. 2-3.

Lo sviluppo possibile. La Basilicata oltre il Sud. (1997). A cura di VIGANONI, L. Napoli, Esi.

Sitografia

<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=14301&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/> (consultato 2/05/2016)

<https://youtube/OzL0gaahINM> (consultato 6/05/2016)

https://youtube/NwLcD_qYo2Y (consultato 6/05/2016)

<https://youtube/JfQeJDGXTag> (consultato 8/05/2016)

Note

¹Matera, Archivio Alsia, bb. 10900, 10918R, 9416C, 9987C.

²Ivi, b. 10824R.

³Ivi, bb. 10142C, 10821R, 10822R.

⁴Ivi, b. 6311.

⁵Ivi, b. 10941R.

La bassa valle del Tronto tra XIX e XX secolo: le trasformazioni al contesto rurale nei documenti d'archivio e nelle fotografie del Consorzio di Bonifica
The lower Tronto river valley in the 19th and 20th centuries: rural environmental transformations as depicted in archival documents and the photography of Consorzio di Bonifica

ENRICA PETRUCCI, FRANCESCO DI LORENZO

Università di Camerino

Abstract

The paper considers the alterations to the lower valley of the Tronto River (province of Ascoli Piceno, region of the Marche) in the 19th and the 20th century. The process of landscape transformation is documented by archival documents, and by photographs portraying the works of the Consorzio di Bonifica. The photographs attest to the technical efforts for the rearrangement of the local orographic and hydraulic systems, for purposes of agricultural development. The study first examines the irreversible modifications to the river's flow rate, primarily through comparison to the previous situation, as described in the Pius-Gregorian cadastral maps. The study then examines how these engineering strategies transformed the rural landscape, at that time still linked to ancient traditions, into a "planned" area characterized by intensive farming, and where new residential and industrial districts were also built as the decades progressed.

Parole chiave

Paesaggio fluviale, documentazione, trasformazioni
Riverscape, documentation, modifications

Introduzione

Le modifiche avvenute tra XIX e XX secolo nel territorio della bassa valle del fiume Tronto, in provincia di Ascoli Piceno, sono analizzate attraverso l'esame delle carte d'archivio e mediante l'osservazione della documentazione fotografica relativa alle opere eseguite dal Consorzio di Bonifica del Tronto, istituito nel 1935. Le immagini testimoniano di un impegno tecnico volto alla regolarizzazione del corso d'acqua e per ottimizzare l'assetto agrario. Ci si sofferma, in primo luogo, sull'irreversibile mutamento della portata del fiume e dell'ambiente della vallata, anche attraverso il confronto con la situazione descritta dalle mappe del catasto Pio-Gregoriano (1813 c.a.). Gli interventi di natura ingegneristica hanno contribuito in maniera determinante a trasformare un contesto rurale, ancora legato a tradizioni secolari, in un'area "pianificata" di agricoltura intensiva, dove negli anni hanno trovato spazio nuovi complessi residenziali e soprattutto, dopo l'insediamento della Cassa per il Mezzogiorno, un consistente agglomerato industriale.

1. Caratteri di un paesaggio fluviale nella storia: la valle del fiume Tronto

La regione Marche è segnata da un elevato numero di bacini idrografici che attraversano il territorio da Ovest ad Est, con valli strette e profonde nella zona appenninica e più aperte in quella subappenninica [Zucaro, Arzeni 2009, 54-60].

Il Tronto è tra i principali sistemi fluviali della regione; gli ultimi 25 km del suo corso segnano il confine con l'Abruzzo, a ricalcare lo storico limite tra Stato Pontificio e Regno delle due Sicilie. Il suo nome, come riferisce Sebastiano Andreantonelli, è citato da Plinio il Vecchio come *Truentum*. Il fiume nasce dai Monti della Laga, gruppo che segna il confine tra Abruzzo e Lazio e, dopo aver percorso verso Nord la conca di Amatrice e aver raccolto alcuni affluenti montani, virando verso Est, si insinua nel territorio del comune di Ascoli, costeggiando per vari tratti l'antico tragitto della strada consolare Salaria, tra sponde particolarmente incassate di carattere roccioso. In corrispondenza della città di Ascoli, il Tronto è raggiunto dal suo principale affluente, il Castellano, per proseguire verso la zona valliva dove si allarga a formare numerosi meandri, digradando verso il mare attraverso unità litostratigrafiche più recenti di natura sabbiosa ed argillosa.

Come la maggior parte dei fiumi marchigiani, anche il Tronto è caratterizzato da un limitato numero di affluenti, lunghezza ridotta, dissimmetria delle sponde e da un regime idrologico di tipo torrentizio [Regione Marche 2008, 15]. Nella stagione piovosa autunnale si verificano fenomeni di piena a cui corrispondono accentuate magre estive, con una portata molto irregolare rispetto alla limitata estensione del bacino. Fin dalle epoche più remote, sono attestati numerosi straripamenti nelle basse sezioni di pianura, di volta in volta arginati con opere di bonifica dal carattere provvisorio.

La bassa valle del Tronto si conforma come un cuneo pianeggiante incassato tra i rilievi collinari marchigiani, a Nord, ed abruzzesi, a Sud, che rappresentano i cardini percettivi del corridoio vallivo (fig.1). Il sistema infrastrutturale conferma fin dall'antichità il naturale



Fig. 1: Pianta dei luoghi di qua e di là del Tronto fiume, da Ascoli fino al mare Adriatico, s.d. (Giorgi 2014, 282-283).



Fig. 2: La bassa valle del Tronto in una recente immagine vista dalle vicinanze della foce del fiume. Si notano i crinali collinari marchigiano a nord e abruzzese a sud, e, sullo sfondo, la catena dei Monti Sibillini.

orientamento Ovest-Est, collegando il capoluogo con le maggiori vie di comunicazione litoranee; questo è costituito in particolare dall'antica consolare Salaria e dai nuovi collegamenti, quali la ferrovia San Benedetto del Tronto - Ascoli Piceno, costruita nel 1886, e le più recenti strade a scorrimento veloce fra cui l'asse del Consorzio d'Industrializzazione e la superstrada "Ascoli Mare" (fig.2).

Il paesaggio intorno al Tronto è frutto della continua interazione tra uomo e ambiente, tra necessità di sfruttamento ed eventi naturali, secondo un processo in continua evoluzione che, dall'epoca romana in poi, ha avuto caratteristiche ed esiti differenti. Dal XVI secolo, il territorio si delinea come zona di frontiera tra il Regno di Napoli e lo Stato della Chiesa, dove infuriano per anni le guerre tra spagnoli e francesi. Nella seconda metà del secolo comincia ad affermarsi il sistema mezzadrile, che raggiunge la sua piena maturità tra fine Settecento e inizio Ottocento [Anselmi 1986, 21]. In questo periodo, l'economia dell'intero areale è retta da un'agricoltura d'impronta latifondista, che presenta ancora caratteri fortemente feudali. Il denaro che ne deriva confluisce nelle casse di poche famiglie ascolane, proprietarie dei possedimenti a valle, presidiati da ville di campagna che sono situate nelle propaggini collinari prossime al letto del fiume [Sori 1984, 15-24].

2. Gli interventi idraulici e le prime modificazioni ambientali

I primi interventi di carattere idraulico volti al miglioramento delle condizioni dell'alveo e alla razionalizzazione dei terreni vallivi sono testimoniati dalla fine del XVII secolo. Solo nel XIX secolo assumeranno però un carattere stabile attraverso gli interventi programmati dalla Delegazione Apostolica per il miglioramento della strada Salaria, la cui cura era tra i compiti della Congregazione del Buon Governo. Nel 1801, a seguito dell'editto del cardinale Ignazio Busca, l'arteria diviene oggetto di un piano di generale restaurazione e manutenzione. Il provvedimento segna l'avvio di un processo di ammodernamento della rete viaria e comporta diverse modifiche anche all'assetto idrogeologico, morfologico e agricolo della valle del Tronto [Ciaffardoni 1997, 5]. In questo periodo, vari provvedimenti

ENRICA PETRUCCI, FRANCESCO DI LORENZO

riguardano il tratto di strada Salaria denominato "Inferiore" che dalla città di Ascoli si snoda verso il mare. Il 20 dicembre 1801, l'architetto Agostino Cappelli redige per la Congregazione una relazione nella quale si stima la spesa occorrente per la manutenzione degli otto tratti che compongono la Salaria "Inferiore", sottolineando più volte la centralità dell'infrastruttura nel contesto della valle. Nel documento viene illustrata la difficoltà di gestione di alcuni tratti, a causa della vicinanza col fiume, fra i quali quello denominato "Ripe e Ripette", dove nel corso dei decenni successivi si susseguiranno numerosi interventi idraulici¹. Tra il 1819 e il 1821, sotto la direzione dell'ingegnere pontificio Luigi Bianchi, sono realizzate consistenti opere che modificano il corso del fiume allo scopo di scongiurare il pericolo di ulteriori frane². Negli stessi anni si porta a termine la costruzione di diversi ponti sugli affluenti nord del Tronto; per i torrenti Chifenti, Lama e Fiozzo sono innalzate strutture in muratura di mattoni e travature in legno, alcune rinnovate nel giro di pochi anni, a causa di piene o di piogge intense³. Il ponte sul fosso Riosecco è ricostruito tra gli anni 1837 e 1838, quello detto "della Stella", nel 1832, mentre il ponte sul fosso Arcione è riedificato con struttura muraria dall'ingegnere provinciale Gabriele Gabrielli nel 1848 [Ciotti 1997, 56-67]. Gli sforzi maggiori sono profusi per il tratto fluviale denominato "Ripe e Ripette", ad Est di Ascoli Piceno, alla confluenza dei torrenti Bretta e Marino. In quel punto, le pendici di natura argillosa continuamente erose dal fiume, sono soggette a periodici eventi franosi. Le problematiche sono acuite dal fatto che, in corrispondenza di quella località, il corso d'acqua trova uno sfogo vallivo alla fine del percorso d'altura, allargandosi in un terreno pianeggiante dove si accumulano i sedimenti. I primi interventi sono effettuati dai proprietari dei terreni limitrofi, con rimedi spesso provvisori e poco adatti, attuati per proteggere i possedimenti o per strappare al fiume nuove aree da coltivare [Cavezzi 1997, 70]. I documenti relativi a tutto l'Ottocento restituiscono un campionario di soluzioni tecniche di natura ingegneristica, volte ad arginare il dilagare del fiume, che rientrano in un piano generale di assidua manutenzione, preferito ad un'operazione più consistente e definitiva. Strutture di difesa sono eseguite, nei primi decenni del secolo, dall'architetto Pietro Bracci, poi da Luigi Bianchi tra il 1822 e il 1837 e, dal 1834, dall'ing. Gabriele Gabrielli. I lavori, che si protraggono fino agli anni Settanta, portano alla realizzazione di sbarramenti "a forte" o "a pennello" o di barriere di difesa denominate "cavalli", formate da pali battuti di rovere, unitamente alla definitiva deviazione della strada Salaria⁴ (figg.3-4).

Durante l'occupazione napoleonica, quando il Dipartimento del Tronto assumerà una notevole rilevanza, verranno intraprese le prime opere di rilevamento sistematico di tutto il territorio, che porteranno alla compilazione delle mappe del catasto napoleonico, confluito poi in quello Pio-Gregoriano (1813-1835). Dal confronto fra gli elaborati catastali ottocenteschi e le cartografie attuali è possibile evidenziare gli incrementi, i decrementi e le persistenze di alcune macro-categorie di uso del suolo. In generale i seminativi (arborati e non) hanno mostrato una forte riduzione; al contrario invece si denota un incremento degli appezzamenti interessati esclusivamente dalle colture a seminativo semplice. Nelle mappe, lo spazio occupato dal corso del fiume risulta assai maggiore rispetto all'attuale; l'alveo è segnato da rigagnoli che si diramano dal corso principale e le aree paludose, regolarmente inondate dalle piene, coprono una parte considerevole della superficie della valle⁵ (fig. 5).

Per tutto l'Ottocento, i proprietari laici ed ecclesiastici, prevalentemente ascolani, occupano la campagna con una fitta rete di case coloniche, di residenze e ville, di poderi

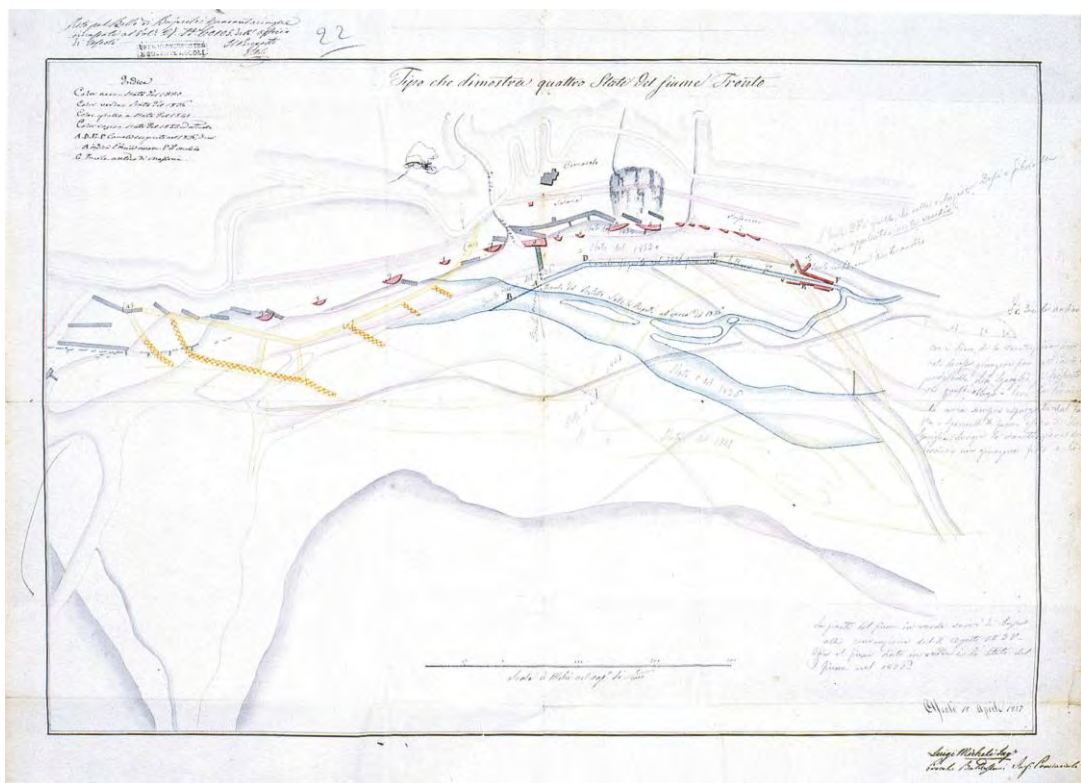
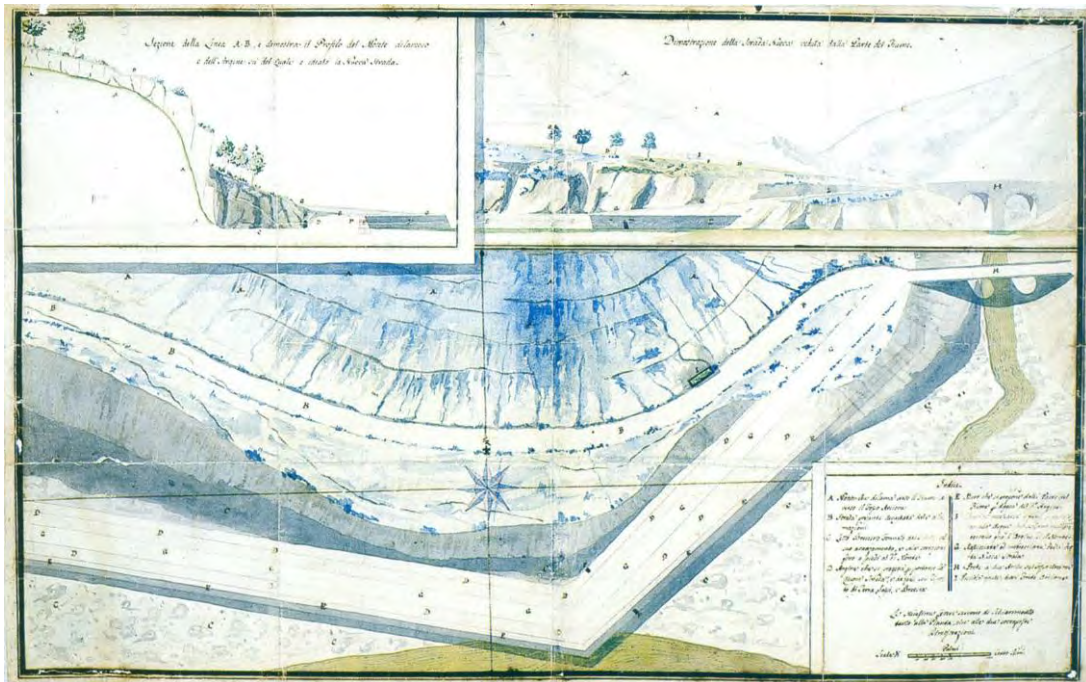


Fig. 3: Piante, prospetti e sezioni relativi al progetto di deviazione della Strada Salaria nel tratto di "Ripe e Ripette", s.d. (Ascoli Piceno, Archivio di Stato, Amministrazione Provinciale, Ufficio Tecnico, b. 1).
 Fig. 4: Tipo che dimostra quattro stati del fiume Tronto, 1830, 1836, 1841, 1853, 1857 (Ascoli Piceno, Archivio di Stato, Amministrazione Provinciale, Ufficio Tecnico, b. 13-14, fasc. 2).



Fig. 5: Il fiume Tronto presso "Ripe e Ripette" nella mappa del catasto Pio-Gregoriano (1813-1835) (Ascoli Piceno, Archivio di Stato, Ufficio Tecnico Erariale, mappa di Ascoli Piceno, sezione territoriale di Poggio di Bretta, unione ff. 13-14-15).

dove, accanto alle colture cerealicole e arboricole proprie della mezzadria marchigiana, si valorizzano le risorse idriche disponibili attraverso la coltivazione di ortaggi e soprattutto di canapa e lino. Il carattere prettamente agricolo del territorio condiziona una struttura sociale a totale predominanza contadina.

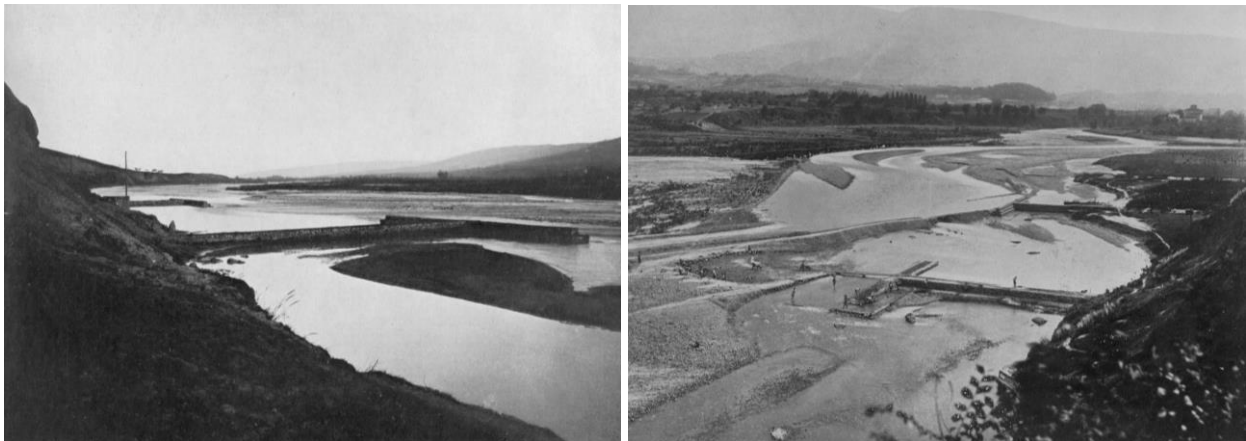
Alcuni equilibri vengono alterati dal significativo incremento demografico che si registra nella provincia di Ascoli dalla metà del XIX secolo, implicando nette trasformazioni del paesaggio, non solo in termini di immagine ma anche attraverso modificazioni fisiche che contribuiscono ad alterare l'assetto naturale del fiume. Si vanno a creare nuovi fondi attraverso disboscamenti e bonifiche; inoltre, i miglioramenti zootecnici e l'intensificazione delle colture favoriscono un uso più razionale dei terreni [Pescosolido 2009, 97].

3. Le trasformazioni del paesaggio fluviale nel XX secolo e la nascita dei Consorzi di Bonifica

Se la lettura dei documenti e delle mappe catastali ottocenteschi ha facilitato l'interpretazione delle trasformazioni del paesaggio fluviale nel corso del XIX secolo, per la prima metà del Novecento, i cambiamenti sono testimoniati da un ricco repertorio di immagini fotografiche, soprattutto relative al periodo in cui vengono avviati i più moderni ed aggiornati lavori di bonifica del fiume Tronto.

Nel 1865 il Ministero dell'Agricoltura promuove un'indagine, firmata dall'ing. Raffaele Pareto, al fine di disporre di un quadro globale sulla condizione dell'agricoltura nazionale e di finanziare opere di risanamento. Interesse dell'inchiesta è anche quello di censire i terreni paludosi, calcolati all'incirca in un milione di ettari, improduttivi e anzi nocivi per la salute pubblica [Prosperi 1986, 9]. L'inchiesta culmina con la promulgazione della Legge Baccarini del 1882, denominata "Norme per la bonificazione delle paludi e dei terreni paludosi". Il nuovo strumento promuove lo sviluppo igienico a livello locale attraverso interventi limitati e di natura puntuale, non essendo ancora maturato quel concetto di bonifica "integrale" che caratterizzerà le grandi opere di riassetto territoriale degli anni „30.

Il 17 gennaio 1908 è istituito il Consorzio per la sistemazione del Fiume Tronto che, nel 1913, avvia un piano di sistemazione della bassa valle impostato su sistemi di difesa costituiti da pennelli ortogonali alla sponda, utili a regolare le acque di piena e a permettere la creazione di nuovi terreni per l'agricoltura, attraverso una "sedimentazione guidata". I lavori, anche a causa degli eventi bellici, sono ultimati solo nel 1930. Negli anni di attività, il Consorzio svolge una continua opera di bonifica, riguadagnando circa 250



Figg. 6-7: Difese "a martello" poste nell'alveo del fiume Tronto dal Consorzio nei primi decenni del XX secolo (Consorzio per la sistemazione del Fiume Tronto 1933).

ettari di terreni golenici. La tecnica prevede la cattura dei sedimenti tra repellenti "a martello" e argine, poi consolidati da gabbionate vegetali. Gran parte dei nuovi lotti sono piantumati con pioppi del Canada il cui legno, di proprietà del Consorzio stesso, è venduto per assicurarsi le risorse da utilizzare nella manutenzione degli argini [Consorzio per la sistemazione del Fiume Tronto 1933, 5-7] (figg. 6-7). Elemento base dei "martelli" di difesa sono le gabbionate, costituite da pietrame raccolto in situ contenuto da reti di filo di ferro zincato, adatte per la notevole durata, il basso costo di costruzione, la velocità di posa in opera e la facilità di riparazione. Tali elementi sono poi compendati da sistemi di difesa vegetale, posti sull'orlo delle gabbionate per proteggere i sedimenti e consolidare i nuovi terreni. Questo tipo di sistema è preferito alle murature in cemento armato, più costose, difficilmente realizzabili in presenza di acqua e poco adattabili ai continui cedimenti dei terreni golenici [Consorzio per la sistemazione del Fiume Tronto 1933, 8-9].

I moderni consorzi di bonifica nascono ufficialmente nel 1933 per provvedere alla bonifica dei territori, occupandosi della sicurezza idraulica dei corsi d'acqua, della gestione dei canali e dei sistemi di irrigazione per l'agricoltura e della realizzazione di opere e infrastrutture pubbliche. La normativa in materia, racchiusa nel R.D. 215 del 13 febbraio 1933, instaura nuove modalità operative ed un nuovo concetto di bonifica, vista come un piano generale di sviluppo economico e sociale, attraverso la costruzione di opere per il riassetto idrogeologico, per l'implementazione delle reti viarie e di approvvigionamento e per la sistemazione agraria [Prosperi 1986, 11]. Fra le attività sono comprese la progettazione, esecuzione, manutenzione ed esercizio della rete idrografica, dei manufatti, degli impianti idrovori e di sollevamento, aventi la finalità di mettere in sicurezza i territori urbanizzati e produttivi e di rendere coltivabili i terreni mediante irrigazione. L'attività di bonifica riveste quindi due funzioni che si integrano in un delicato equilibrio: da una parte la bonifica si pone a salvaguardia del territorio, dall'altra consente il razionale sviluppo dello stesso, sia a fini strettamente agricoli che produttivi [Lenzi 2001, 4].

Il Consorzio di Bonifica del Tronto è istituito con R.D. 4880 del 14 novembre 1935, a seguito della fusione di tre enti: il Consorzio per la Sistemazione del Fiume Tronto (1908), il Consorzio di Irrigazione della Valle del Tronto (1928) e il Consorzio di Trasformazione Fondiaria dei Bacini dell'Ascensione (1931). Inizialmente, la superficie di competenza dell'ente è di 26.926 ettari, comprendente tutto il bacino idrografico sia in area montana che in area valliva [Prosperi 1986, 11]. Nel *Documento Programmatico* d'istituzione sono

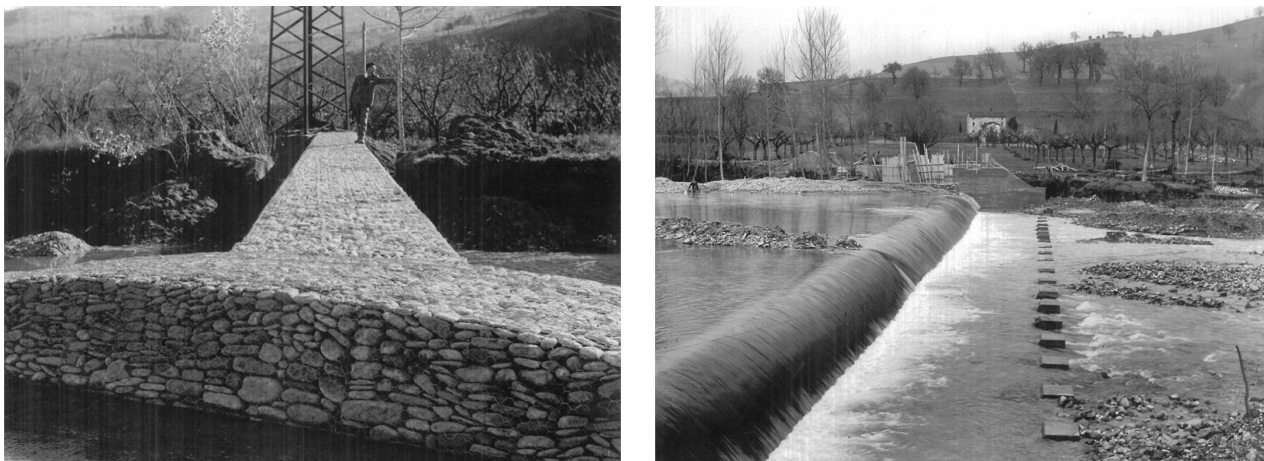
ENRICA PETRUCCI, FRANCESCO DI LORENZO

contenute osservazioni riguardo alla situazione della valle che sottolineano il forte dissesto idrogeologico e la conseguente minaccia per la stabilità dei terreni agricoli e delle aree edificate. Inoltre, lo stesso documento evidenzia lo scompenso tra una popolazione in continua crescita ed una superficie agricola in diminuzione, continuamente erosa dal Tronto. Preoccupa ancora, nonostante i ripetuti rimaneggiamenti operati nel secolo precedente, la condizione della zona di confluenza fra il Tronto e i suoi affluenti Marino e Bretta, dove, in occasione di forti piogge, si verificano straripamenti con l'accumulo di un'ingente quantità di materiali di trasporto. Nei primi anni di attività, il Consorzio realizza diverse opere fra cui ulteriori tratti di arginature in terra per regolarizzare l'alveo fluviale, la cui larghezza all'epoca varia dagli 80 ai 600 m della foce. Si edificano, poi, quattro case di guardia prossime all'alveo, per il monitoraggio e la manutenzione delle infrastrutture. Nel primo ventennio di attività, il Consorzio porta a compimento 35.000 m di argini, 60 difese continue, 240 argini trasversali e repellenti, 5.000 m di difese vegetali e una strada di servizio sulla sponda destra lunga 26 km [Consorzio di Bonifica del Tronto 1953, 12]. Per i citati torrenti Marino e Bretta, il Consorzio appronta un piano di sistemazione idraulico-forestale basato sull'innesto di nuova vegetazione e sulla costruzione di briglie e arginature. Fondamentale per l'economia dei paesi afferenti alla valle è l'impianto di circa 70.000 pioppi, che si aggiungono a quelli già piantati nei precedenti anni, sfruttando 200 ettari di aree golenali prossime alle sponde del fiume [Prosperi 1986, 17]. Dal 1945 al 1952 il Consorzio è impegnato nella manutenzione e nella riparazione dei danni di guerra; le opere sono cofinanziate dal Ministero dei Lavori Pubblici e dal Ministero dell'Agricoltura. Spicca, in questo senso, lo sforzo per la riparazione dei ponti distrutti dall'esercito tedesco in ritirata, tra i quali quelli sul Tronto in contrada Bretta e in località Pagliare.

Nel 1951, la superficie di competenza del Consorzio ammonta a 114.942 ettari, suddivisi tra tre regioni (Marche: 78.496 ha, Abruzzo: 22.429 ha, Lazio: 14.017 ha), quattro provincie (Ascoli Piceno, Teramo, L'Aquila e Rieti) e 37 comuni (dei quali 25 appartenenti alla Provincia di Ascoli). Negli stessi anni è decretata la nascita della Cassa per il Mezzogiorno, creata al fine di realizzare opere straordinarie, di pubblico interesse, nelle località economicamente depresse dell'Italia centrale e nel Mezzogiorno. Grazie ai nuovi e cospicui fondi, il Consorzio avvia un programma organico di miglioramento del sistema irriguo su tutta la vallata, concentrandosi sulla realizzazione di un consistente sistema di canali alimentati da dighe artificiali. I nuovi impianti modificano gli assetti dei terreni agricoli, il modo di lavorare e l'immagine stessa del territorio; la valle, già di per sé fertile, si trasforma in un terreno ricchissimo e adatto ad ogni tipo di coltura (figg. 8-9).

Dai primi anni '60, il territorio vallivo è interessato da un consistente processo d'industrializzazione, con l'istituzione di un Nucleo Industriale della Valle del Tronto. Tra le prime fabbriche ad insediarsi, allettate dagli aiuti statali della Cassa per il Mezzogiorno, si annoverano alcune importanti realtà produttive, fra cui la cartiera Mondadori. L'impianto, appena edificato, si inserisce in un contesto agricolo ancora intatto in cui predominano i seminativi arborati (fig. 10).

In pochi anni l'insediamento industriale comporterà una alterazione dei caratteri originari di tale paesaggio. Fino agli anni '70, esaurita la missione iniziale di difesa fluviale e sanificazione dei territori circostanti, con regimazioni superficiali e sistemazioni idrauliche, il Consorzio riesce a dotare l'area di strutture di trasformazione dei prodotti agricoli, con la realizzazione di grandi cantine per la lavorazione delle uve, essiccatoi per cereali, frantoi per olive, impianti per la conservazione dei prodotti ortofrutticoli o produzione di cremogenati.



Figg. 8-9: Nuove difese con struttura a cassoni eseguiti dal Consorzio di Bonifica e costruzione della nuova diga in località Campolungo (<http://www.bonificamarche.it>).



Fig. 10: Il nuovo stabilimento Mondadori in una foto dei primi anni Sessanta.

Conclusioni

Percorrendo la vallata del Tronto, si coglie la percezione di un paesaggio privo di ordine nel quale si susseguono, senza soluzione di continuità, insediamenti produttivi, commerciali e residenziali. A questo fenomeno nel corso del tempo si è associata la progressiva perdita delle gerarchie spaziali. Le preesistenze storiche, tra cui le aree centuriate poste lungo la via Salaria, le antiche ville signorili, i borghi ecc., scompaiono o vengono assorbiti dalle massicce urbanizzazioni. Lo stesso processo legato alle pressioni antropiche interessa anche i corsi d'acqua, sempre più degradati e privi di vegetazione riparia, e delle alberature che un tempo facevano da corona ai vecchi collegamenti stradali. La stessa via Salaria ha perso progressivamente il suo ruolo di elemento ordinatore tra territori diversi, divenendo di fatto una sorta di strada a carattere locale. L'intenso sviluppo urbanistico e insediativo che ha interessato la valle del Tronto ha il suo naturale proseguimento lungo il tratto di costa del territorio piceno, occupando

ENRICA PETRUCCI, FRANCESCO DI LORENZO

progressivamente tutte le aree pianeggianti disponibili. Per una strategia di valorizzazione dei caratteri della vallata del Tronto è, in prima istanza, necessario sviluppare una consapevolezza delle potenzialità dell'area stessa, da parte della popolazione, impiegando strumenti che conducano al superamento di interessi localistici in favore di interventi a carattere comprensoriale. Dovranno essere studiate misure di riqualificazione dell'asta fluviale, sviluppando azioni di conservazione in situ del germoplasma delle specie arboree, attraverso una connessione ecologica multifunzionale tra zone urbanizzate e zone naturali, cercando un nuovo equilibrio fra risorse ambientali ed economico/produttive presenti nella vallata del fiume Tronto.

Bibliografia

- ANSELMINI, S. (1986). *L'agricoltura marchigiana nella dimensione storica*. A cura di ANSELMINI S. *Insempi rurali, case coloniche, economia del podere nella storia dell'agricoltura marchigiana*, Ostra Vetere: Tecnostampa.
- BAGNULO, A. (1958). *Bonifica. L'evoluzione legislativa. Le norme vigenti*. Roma: ANBI, 1968.
- BONELLI, F. (1967). *Evoluzione demografica ed ambiente economico nelle Marche e nell'Umbria dell'Ottocento*. Archivio economico dell'unificazione italiana, vol. 12. Torino: ILTE, XXIV-337
- CAVEZZI, G. (1997). *Ripe e Ripette*. In CIAFFARDONI, C. (a cura di). *La Salaria ascolana nell'Ottocento. Uomini e territorio dall'Appennino all'Adriatico*. Mostra documentaria, Ascoli Piceno, 7-30 novembre 1997, Acquaviva Picena: FastEdit.
- CIAFFARDONI, C. (1997). *Introduzione*. In CIAFFARDONI, C. (a cura di). *La Salaria ascolana nell'Ottocento. Uomini e territorio dall'Appennino all'Adriatico*. Mostra documentaria, Ascoli Piceno, 7-30 novembre 1997, Acquaviva Picena: FastEdit.
- CIOTTI, L. (1997). *La Salaria inferiore*. In CIAFFARDONI, C. (a cura di). *La Salaria ascolana nell'Ottocento. Uomini e territorio dall'Appennino all'Adriatico*. Mostra documentaria, Ascoli Piceno, 7-30 novembre 1997, Acquaviva Picena: FastEdit.
- Consorzio di Bonifica del Tronto (1953). *Consorzio di Bonifica del Tronto*. s.e.
- Consorzio per la Sistemazione del Fiume Tronto (1933). *I primi venticinque anni di vita del Consorzio*. s.e.
- GIORGI, E. (2014). *Il territorio della colonia. Viabilità e centuriazione*, in: PACI, G., (a cura di), (2014), *Storia di Ascoli dai Piceni all'età Tardoantica*, Ascoli Piceno.
- LENZI, S. (2001). *Difesa del suolo, gestione delle risorse idriche e sviluppo sostenibile: la funzione di bonifica nel quadro delle autonomie e delle riforme istituzionali*. Bologna: Labelab.
- PESCOSOLIDO, G. (2009). *Agricoltura e industria nell'Italia unita*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.
- PROSPERI, V.M. (1986). *1936 - 1986. Cinquanta anni del Consorzio di Bonifica del Tronto*. In FLASH, suppl. al n. 104, novembre 1986 - Speciale cinquantenario del Consorzio Bonifica del Tronto.
- Regione Marche (2008). *Piano Tutela Acque. Relazione di sintesi*. Ancona: Giunta Regionale, Servizio Ambiente e Paesaggio.
- SORI, E. (1984). *Le costanti di lungo periodo nel rapporto tra Ascoli e il suo territorio*. In ROZZI, R., SORI, E., BORZACCHINI, V. (1984), *Ascoli e il suo territorio*. Milano: Silvana.
- ZUCARO, R. - ARZENI, A. (2009). *Rapporto sullo stato rapporto sullo stato dell'irrigazione nelle Marche*. Roma: Istituto Nazionale di Economia Agraria.

Sitografia

<http://www.bonificamarche.it> (consultato 5/5/2016).

[http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_\(Dizionario_Biografico_degli_Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-malesci_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani)) (consultato 3/5/2016).

Note

¹Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Archivio Sgariglia*, cas. XIII.

²Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Delegazione Apostolica di Ascoli Piceno*, 1819, b.1, fasc. 2, prat. 3.

³Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Amministrazione Provinciale, Ufficio Tecnico*, b. 10, fasc. 3.

⁴Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Amministrazione Provinciale, Ufficio Tecnico*, 1810-1910, b. 1, *Delegazione di Ascoli, Acque e Strade, Fortificazioni nel Fiume Tronto*.

⁵Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Ufficio Tecnico Erariale*, mappe, 1813-35.

Il canale Cavour e le risaie: iconografia del paesaggio risicolo piemontese in trasformazione

The Cavour canal and paddies: the iconography of the Piedmont rice landscape during its transformation

MARTA BANINO, FRANCESCA MATRONE

Politecnico di Torino

Abstract

This research concerns the formation of the landscape beginning in the 19th century, in the Vercelli, Novara and the Lomellina regions of the Piedmont Plain, following the construction of the Cavour Canal, a hydraulic engineering work executed between the 1863 and 1866, mainly for objectives of rice cultivation. These transformations provoked cultural, social and architectural phenomena that characterize the agricultural landscape, including features that have become local hallmarks.

Through the comparison of the cartography of pre and post-canal situations (documents from the Charles VI cadastre up to 21st century maps), as well as iconographic materials such as the paintings of Gazzone and Ravello, the photographic holdings of the archives of the Italian Touring Club, and even films such as "Riso Amaro", "La Risaia", and recent documentaries, we are better able to identify the unique elements of this landscape. The information and approach are useful in better understanding the territory, and in suggesting which contextual features of this heritage should be identified for preservation, enhancement and development.

Parole chiave

Risaia, canale Cavour, catasto, Vercelli, Novara

Paddy, Cavour canal, cadastre, Vercelli, Novara

Introduzione

La presente ricerca si inserisce in uno studio più ampio relativo alle trasformazioni del paesaggio ad opera dell'uomo. In particolare il caso studio qui presentato è quello dell'area piemontese (comprendente una minima parte della pianura lombarda) modificata in seguito alla realizzazione del canale Cavour, opera di ingegneria idraulica realizzata tra il 1863 e il 1866 a sostegno principalmente della coltura del riso.

Il progetto di questo canale ha infatti fissato nella storia il momento in cui il secolare processo di trasformazione del territorio, dovuto all'economia risicola, ha subito un'accelerazione, portando così al delinearsi di quel paesaggio che tutti noi oggi conosciamo.

Attraverso l'apparato documentario e iconografico, si sono indagati gli impatti economico-produttivi e quelli socio-culturali che il canale ha prodotto nel vercellese, basso novarese e Lomellina al fine di individuare gli elementi tipici e caratteristici di queste terre da tutelare per una loro piena e cosciente valorizzazione.

1. Il canale Cavour e il suo inserimento nel territorio

Il canale Cavour ha portato alla trasformazione del paesaggio di tre grandi aree della pianura Padana: il vercellese, compreso tra la Dora Baltea e il fiume Sesia, e il basso novarese e Lomellina che si estendono tra il fiume Sesia e il Ticino. Queste tre zone, delimitate a nord dal canale e a sud dal fiume Po, sono parte di un territorio con un'interessante conformazione orografica caratterizzata da un declivio degradante, inclinato da nord-ovest verso sud-est, che consente il naturale defluire delle acque.

Ciononostante la costruzione del canale Cavour nacque dall'esigenza di irrigare non tanto il vercellese, quanto le zone ad est del Sesia, ovvero la Lomellina e il basso novarese. Infatti, come citato nella relazione che accompagnava il progetto di legge del 25 agosto del 1862 per l'approvazione della concessione del canale, questi due territori versavano «in condizioni assai precarie, giacché la Sesia da cui traggono origine i principali loro canali, a differenza del Ticino, traduce in primavera acque abbastanza copiose, ma in estate la presenza d'acqua risulta scarsissima, proprio nel periodo in cui le colture ne hanno maggiormente bisogno» [Benazzo 1870, 5-6]. Inoltre, soprattutto dopo gli eventi bellici della seconda guerra d'Indipendenza nel 1859, i coltivatori locali iniziarono a fare forti pressioni sul Governo affinché si realizzasse un canale che fosse in grado di irrigare le loro terre. Con il canale Cavour si cercò dunque di regolarizzare l'apporto idrico e di integrare il sistema idrogeologico composto non solo dal Sesia, ma anche dal Ticino e dai torrenti Terdoppio e Agogna, cosicché quando nel 1869 venne inaugurato, il canale rese irrigua, con una portata di 110 m³/s di acqua per un totale di 82 km [Baratti 1997, 41] e con uno sviluppo totale di 450 km di canali per i tronchi principali e 754 km per quelli secondari, una superficie di circa 200.000 ha [Bevilacqua, Rossi-Doria 1984, 91].

Va però detto che sì il canale Cavour contribuì al progresso agricolo dell'intera pianura tra Dora Baltea, Ticino e Po, ma che al contempo, già prima della metà del XIX secolo, l'altra area vocata alla coltivazione del riso, il vercellese, era ormai quasi interamente irrigua, così come dall'altro lato del Ticino, nel vigevanasco, l'agricoltura era notevolmente progredita grazie all'opera del naviglio sforzesco, completato da Ludovico il Moro nel 1482 [Baratti 2000, 31].

2. Le prime trasformazioni del paesaggio

Concentrandosi per un momento solo sull'area del novarese, poiché come detto in precedenza nel vercellese i cambiamenti del paesaggio furono minori, va detto che esso era già stato fortemente modificato secoli prima che il canale Cavour ne determinasse la definitiva vocazione risicola. Infatti nell'antica mappa di Novara di Georg Hoefnagel si può vedere una rappresentazione di come esso doveva apparire verso il 1513 e si può notare che, attorno alla città, non c'era una vasta pianura come quella odierna, ma piuttosto colline con filari di alberi e di vite, campi coltivati di piccole dimensioni, gerbidi, brughiere, boschi e prati per il foraggio che poi, utilizzando l'efficace similitudine di Vassalli, «la coltivazione del riso ha cancellato e spianato come un rullo compressore» [Vassalli 2005, 108]. Infatti l'inserimento della coltivazione del riso e la lenta riorganizzazione dei canali e dei campi ha comportato la necessità di adattare ogni campo con determinate pendenze

affinché l'acqua penetri da una parte ed esca dall'altra (...) e bisogna scavare un'infinità di canali subalterni e rigagnoli; e per rendere poi possibile che siffatti canali e rigagnoli si incontrino (...) bisogna costruire un'infinità di incastri, affinché ogni zolla (...) possa ricevere il refrigerio

necessario. Insomma quell'immensa estensione verdeggiante (...) non è che una creazione dell'operosità dell'uomo [Bevilacqua 1989, 41].



Fig. 1: Georg Hofnagel (ill.), Novara Mediolanensis Ducatus civitas. (*Civitates orbis terrarum*, 1572).

3. L'evoluzione della coltura del riso attraverso i catasti

Ciò che più ha permesso di osservare questa lenta trasformazione del territorio sono stati i catasti e le fonti archivistiche: laddove i documenti dell'XI secolo riportano con frequente ricorrenza le espressioni *boscus*, *buscaleus*, *palus* e *silva* [Borgia 2003, 18], i catasti teresiano¹ (1760 ca.), francese² (1810 ca.) e Rabbini³ (1865 ca.) aggiungono ulteriori termini quali *vigne*, *aratorio*, *risara*, *gerbido*.

Per capire come l'estensione dei campi adibiti alla coltivazione del riso e, di conseguenza, il paesaggio siano cambiati prima e dopo la costruzione del canale Cavour, in questo studio si è deciso di ridurre l'area d'indagine alla sola zona compresa tra i fiumi Sesia e Ticino, luogo in cui l'opera di ingegneria idraulica ha sicuramente comportato le maggiori trasformazioni del territorio per i suddetti motivi.

In tale area sono stati analizzati i sommarioni e le mappe del catasto teresiano, poiché antecedente alla costruzione del canale, e Rabbini, poiché quasi contemporaneo, evidenziando le sole colture risicole. In una fase successiva queste estensioni colturali

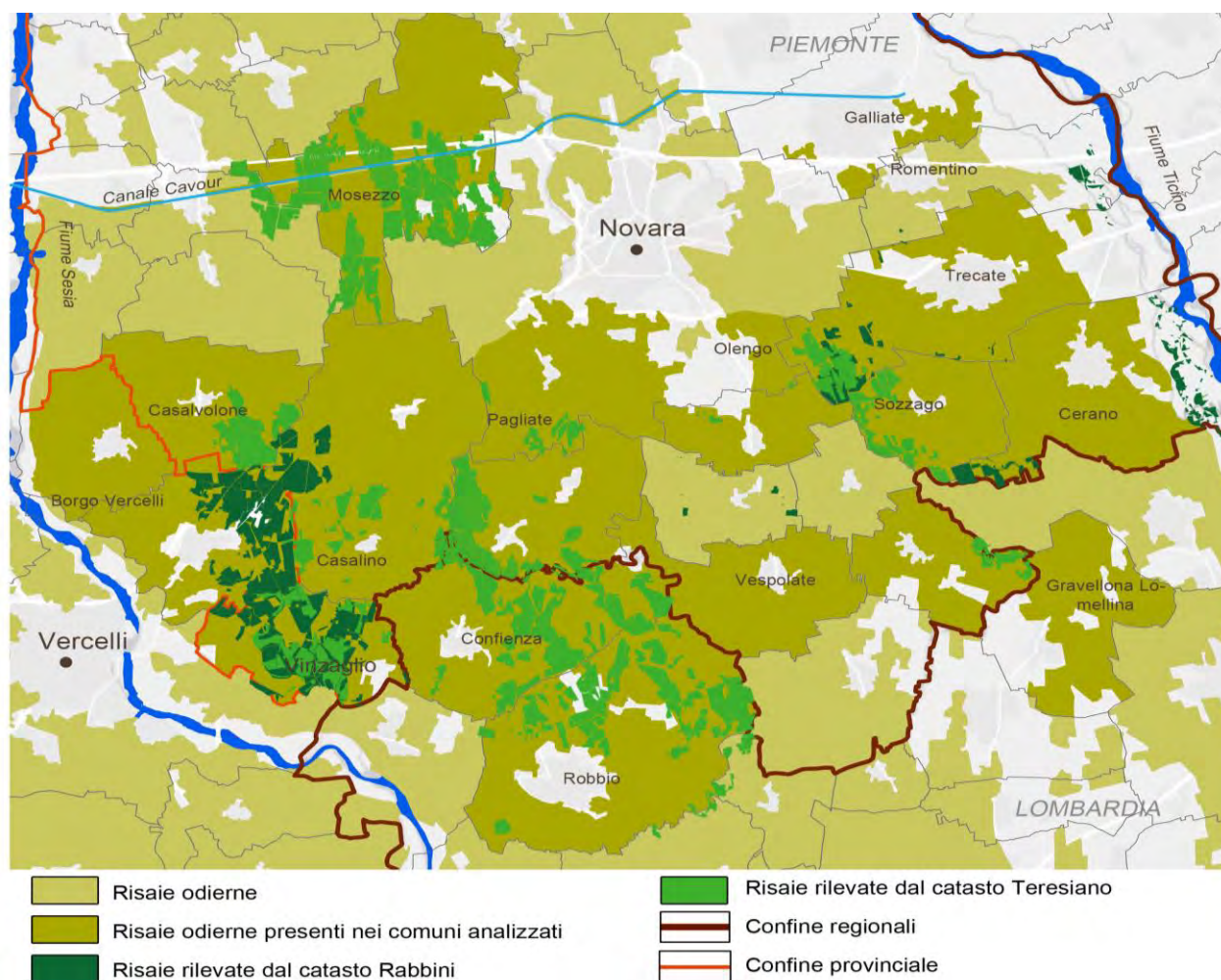


Fig. 2: Confronto tra l'estensione delle risaie nei catastri antichi con quella attuale (elaborazione dell'autore, 2016).

sono poi state sovrapposte, tramite lo strumento GIS, a quelle rilevate nel 2012 dal progetto europeo Corine Land Cover che monitora i cambiamenti di usi del suolo, dal 1990 fino ai giorni nostri, con aggiornamenti periodici.

Per tale ragione vi erano indicazioni precise relative alle giornate per seminare, alle distanze da tenere dai centri abitati e dalle strade e alle ammende per i trasgressori (non va comunque escluso che alcune *risare* non fossero segnate nel catasto per le restrizioni imposte dagli Editti Reali che imponevano per ogni comune un'estensione massima di territorio da dedicare a tale coltivazione).

In seguito alla costruzione del canale però tali indicazioni sembrano acquisire minor rilevanza, a favore di un aumento considerevole degli ettari di superfici irrigate: se nel circondario di Novara nel 1871 l'irrigazione interessava circa 34.000 ha, nel 1880 si erano già raggiunti i 50.000 ha e; stesso ragionamento si può applicare alla Lomellina, dove la superficie irrigata saliva dagli 87.000 ha del 1872 ai 97.510 ha del 1877 [Baratti 2010, 28]. Dalla lettura dei sommarioni è inoltre emersa l'interessante specificazione della tipologia delle acque utilizzate per l'irrigazione, se in affitto o di proprietà, e una più specifica



Fig. 3: Stralcio del catasto teresiano del comune di Villanova con rappresentazione delle risaie. In verde scuro le risaie stabili e in verde chiaro le risaie a vicenda (elaborazione dell'autore, 2016).

Fig. 4: Estratto di catasto Rabbini del comune di Vinzaglio con rappresentazione delle cascine a corte. (ASTO Catasto Rabbini, Vinzaglio 1866).

suddivisione delle risaie: *stabili*, ovvero permanenti, oppure *a vicenda*, che permettevano di alternarle sistematicamente con i prati e i campi di cereali dando un prodotto di gran lunga più abbondante rispetto a quello delle risaie stabili. Esse erano inoltre rappresentate graficamente, soprattutto nel teresiano, come piccoli riquadri verdi separati da argini, elemento che avrebbe poi caratterizzato il paesaggio facendolo definire come un *mare a quadretti*.

Oltre a ciò si può anche notare la presenza degli abitati e delle cascine presenti sul territorio. La coltura del riso infatti ha influito non solo sulla geometria del paesaggio, ma anche sull'organizzazione architettonica: le abitazioni dette *grangia a corte* o *cassina a corte* si integrano completamente nel paesaggio in quanto «presenza che non incombe» [Saibene 1977, 63] e sono principalmente insediamenti produttivi isolati e chiusi organizzati in modo autonomo e autosufficiente. Le cascine sono predisposte intorno a un'aia su cui affacciano le abitazioni dei salariati, i dormitori degli stagionali, i magazzini e le stalle e l'unico edificio a cui era concessa una qualsiasi decorazione era la casa del proprietario terriero [Saibene 1977, 46].

4. Il paesaggio risicolo nei dipinti di metà Ottocento e inizio Novecento

Mentre la rappresentazione dei catasti ci fornisce una descrizione tecnica dei territori e un'idea delle tipologie architettoniche che si sono sviluppate nell'area, a partire da metà Ottocento, grazie alla nuova attenzione che molti pittori rivolgono a questo tipo di paesaggio è possibile delineare un quadro più preciso non solo dell'identità territoriale che



Fig. 5: Enzo Gazzone, *La bocchetta*, 1850 ca., (Gazzone, 59).

Fig. 6: Umberto Ravello, *La risaia*, 1922 ca., (Gazzone, 11).

grazie al Canale Cavour si era ormai consolidata, ma anche delle condizioni sociali e della percezione che l'uomo aveva di tali ambienti naturali.

Non si conoscono infatti quadri di risaia nella pittura antica e sicuramente la concomitanza negli stessi anni di più fattori quali: la nascita della Scuola di Rivara, la progressiva opposizione alla pittura di figura di ispirazione storico-romantico-patriottica e il maggior interessamento, anche politico, verso le questioni irrigatorie e contadine han fatto sì che questo paesaggio diventasse soggetto di molte tele [Maggioserra, Rosci 1997, 15-20].

Tra i dipinti più importanti si possono citare i celeberrimi *Per ottanta centesimi* (1895) e *In risaia* (1901) di Angelo Morbelli, così come *Temporale in risaia* (1896) di Pompeo Mariani o ancora elencare nomi di pittori quali Timo Bartolotti, Attilio Cavallini, Roberto Aloï o Umberto Bonzanini, ma c'è una cosa che quasi tutti questi quadri hanno in comune: la presenza dell'uomo che con il suo lavoro ha modificato e plasmato queste terre.

Si veda ad esempio *Rapsodia della risaia* di Enzo Gazzone, una serie di quadri che rappresenta la ciclicità delle stagioni nelle risaie e il lavoro contadino, su una quarantina di tele: solo in due non vi è la presenza dell'uomo e analogo ragionamento può essere fatto per *Una Marcita* (1896) di Clemente Pugliese Levi [Quinsac 2002, 46; 101] o tutte le rappresentazioni del 1954 pubblicate dall'Ente Nazionale Risi di Epifanio Pozzati.

Inoltre in questi, ma anche nei quadri in cui il paesaggio è l'unico protagonista, come *Risaia* (1937) di Leonardo Dudreville, la famosa tela omonima di Umberto Ravello o *Risaia in primavera* (1929) di Clemente Pugliese Levi, si ripetono regolarmente alcuni elementi topici che caratterizzano l'ambiente risicolo: l'acqua in primo piano, i filari di alberi (per lo più pioppi) che dividono terra e cielo, canali o *bealere* per l'irrigazione e gli argini o corde per il contenimento dell'acqua.

5. La fotografia come elemento di rappresentazione del territorio agricolo e della società

Dalla fine dell'Ottocento in poi anche la fotografia, così come la produzione pittorica coeva [Cavanna, Vetrò' 1990, 32], immortalava il canale Cavour, il paesaggio risicolo e le persone



Fig. 7: Coltivazione del riso a Vercelli. Le operazioni di trapianto e di monda del riso popolavano i campi di persone e di canti rendendolo un paesaggio vissuto, 1930-40 (Parmeggiani, Touring Club Italiano, Archivio Storico).

Fig. 8: Vercellese. La coltivazione del riso oggi avviene attraverso l'ausilio di strumenti meccanici (Cabiati, 2016).

che lo abitano cercando di catturare le atmosfere generate dai riflessi dell'acqua, i campi e i volti dei lavoratori.

Le prime fotografie, tra le quali si possono citare quelle dei dilettanti Pietro Masoero e Achille Giovanni Cagna, ritraggono maggiormente le vedute del paesaggio senza alcuna presenza umana, diversamente da quanto invece accade per la rappresentazione pittorica, e solo nel 1911 Andrea Tarchetti realizza uno scatto *Il lavoro delle risaie* che ritrae le mondine al lavoro. Anche il fotografo Guglielmo Chiolini risponde ad un'esigenza di conoscenza del paesaggio realizzando una serie di scatti come *Contadini al lavoro in una risaia della Lomellina* o *Risaie* dove le inquadrature sono studiate con rigore e ricerca formale [Zatti 2011, 10] trasmettendo una forte componente nostalgica.

Di notevole interesse sono inoltre le campagne fotografiche *Capisci l'Italia*, *Conosci l'Italia* e *Attraverso l'Italia*, volute dal Touring Club Italiano ed effettuate nel corso del Novecento, con l'obiettivo di diffondere al grande pubblico la varietà dei paesaggi italiani. Gli scatti di queste zone ritraggono sempre un territorio «tutto specchi d'acqua e filari di pioppi» [Antonicelli 1959, 12] ove i campi sono divisi da argini: le linee di alberi e le fasce di boscaglia spontanea nascondono alla vista, ma allo stesso tempo denunciano, la presenza di rogge, fossi e canali. Solamente le grandi opere di canalizzazione idraulica come il canale Cavour, si collocano con particolare evidenza e impatto nel paesaggio.

La notevole differenza che emerge tra le varie fotografie è la drastica diminuzione dei filari di pioppi, spesso maritati alla vite, che negli anni sono stati abbattuti per farne legname o perché non compatibili con i nuovi mezzi meccanici di coltivazione [Saibene 1977, 60], ma soprattutto l'assenza della presenza umana, di mondine e di uomini, oggi sostituita dalle macchine durante tutte le fasi della lavorazione del riso.

Tra i maggiori effetti sociali indotti dal progresso agricolo, promosso dalla realizzazione di opere di ingegneria idraulica, è sicuramente da ricordare l'insorgere dei moti di protesta e di richieste di cambiamento nell'organizzazione lavorativa da parte delle mondine. E' proprio il fotografo Andrea Tarchetti che immortalò una delle prime scene delle lavoratrici in sciopero a causa del gravoso lavoro: «in fila, gomito a gomito, nelle calura dell'estate le

mondine sorvegliate del camparo, trascorrevano le loro giornate piegate sul campo della risaia» [Correale 1982, 60] e furono proprio queste donne a porre come obiettivo, nel primo sciopero generale del 1906, la regola dei «tre otto: otto ore di lavoro, otto ore di svago e otto ore di riposo» [Correale 1982, 60].

6. Il canale Cavour e il mondo della risaia attraverso i media

La protesta sociale viene poi ripresa, in epoca successiva, da *Riso Amaro* (1949), capolavoro del neorealismo italiano, che ha portato all'attenzione del grande pubblico e al centro della cronaca e della cultura nazionale il paesaggio del vercellese con le sue risaie e le condizioni lavorative delle mondine. Le riprese di questo film diventano un tale evento che la popolazione e gli intellettuali dell'epoca, come Cesare Pavese, Italo Calvino, il fotografo Robert Capa e l'industriale Giovanni Agnelli, vogliono essere presenti.

Il film descrive la vita e i tempi relativi alla coltivazione del riso, così come si narra il fenomeno dell'immigrazione di massa in treno delle lavoratrici «ogni anno ai primi di maggio le mondine partono verso la pianura del riso, vengono da ogni parte d'Italia. E' una mobilitazione di donne di tutte le età e di tutti i mestieri».

Alcuni anni dopo anche la campagna del basso Novarese diviene il set del film *La risaia* (1956) che presenta i caratteri di un melodramma popolare con molti riferimenti nostalgici al mondo perduto del lavoro in risaia. Questo film dedica ampi spazi alla visioni panoramiche, mentre in *Riso Amaro* i paesaggi sono adoperati soprattutto per una scansione episodica della narrazione, collocati in frammenti per determinare un raccordo ambientale tra la storia e il contesto [Ceconello 1996, 152]. Negli ultimi anni l'ampia realizzazione di documentari, lungometraggi e cortometraggi ha permesso di riportare all'attenzione popolare questo contesto. I video *Land Art II* e *Dove il cielo si tuffa* di Manuele Ceconello restituiscono una visione bucolica della risaia, mentre il lungometraggio *Sorriso Amaro* di Matteo Bellezzi fa emergere le trasformazioni del territorio avvenute negli anni raccontando il ritorno in quelle terre delle mondine oramai non più giovani. Se da un lato nei media si racconta questo paesaggio con una visione quasi malinconica di ciò che è stato, dall'altro il canale Cavour, come anche rappresentato dal documentario RAI *Bellitalia*, viene esaltato per l'imponenza della sua opera che ha portato alla trasformazione di questo territorio.

Conclusioni

Lo studio condotto su questo territorio irriguo, a partire dai catasti, ha confermato come l'estensione superficiale della coltura del riso abbia subito un notevolmente incremento a seguito della costruzione del canale Cavour. Inoltre il contributo fondamentale del materiale iconografico e dei media ha permesso di desumere quali siano gli elementi caratteristici di questo paesaggio: non solo canali, rogge, filari di pioppi, cascine agricole, ma anche e soprattutto il sapiente lavoro dell'uomo, sostituito negli ultimi anni dall'impiego delle macchine. Si ritiene, pertanto, per la sua tutela e valorizzazione, che sia necessario investire proprio su questi aspetti, alcuni dei quali non più presenti, che hanno così fortemente influenzato la percezione e l'idea di questo territorio. Tale identità territoriale è oggi promossa attraverso iniziative e progetti di sensibilizzazione al patrimonio come la ciclostrada lungo gli argini del canale Cavour [Ocelli, Palma, Sassone 2012, 30] che ci si auspica possano custodire e tramandare questa ricchezza.

Bibliografia

- ANTONICELLI, F. (1959). *Attraverso l'Italia. Piemonte orientale*. A cura di Touring Club Italiano. Milano: Istituto grafico Bertieri.
- BARATTI, C. (1997). *I Fontanili del Novarese*. Novara: Associazione Irrigazione Est Sesia, stampa.
- BARATTI, S. (2000). *L'acqua disegna il paesaggio nella pianura irrigua novarese e lomellina*. Novara: Associazione Irrigazione Est Sesia, stampa.
- BARATTI, S. I difficili primi anni del canale Cavour, da "pianta senza rami" a motore di sviluppo agricolo e industriale. In *Est Sesia*. (2010). 115. Associazione Irrigazione Est Sesia.
- BENAZZO, E. (1870). *Il Canale sussidiario Cavour*. Torino: Augusto Federico Negro Editore.
- BEVILACQUA, P., ROSSI-DORIA, M. (1984). *Le bonifiche in Italia dal „700 a oggi*. Bari: Editori Laterza.
- BORGIA, M. (2003). *Le risaie del vercellese. Guida al paesaggio, alla storia, alla natura delle terre d'acqua*. Santhià: Grafica Santhiatese Editrice.
- CABIATI, I. (2016). *Il Canale Cavour*. Torino: Centro Stampa Regione Piemonte.
- CAVANNA, P. VETRO', M. (1990). *Andrea Tarchetti, notaio: fotografie 1904-1912*. Vercelli: Assessorato alla cultura, stampa.
- CECCONELLO, M. (1996). I rituali di salvezza e condanna nello spazio specchio della risaia. In *Visioni moltiplicate: immagini culturali in Riso Amaro*. A cura di MICHELONE, G. SIMONELLI, G. Vercelli: Mercurio editrice.
- CORREALE, F. (1982). La fabbrica delle ideologie stampe cittadine. In *Immagini di società locale: Vercelli 1880-1920. Achille Giovanni Cagna tra cultura e provincia*. A cura di AA.VV. Vercelli: Trino Stampoffset.
- CRAINZ, G. (1989). La cascina padana. In *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea. Spazi e paesaggi*. A cura di BEVILACQUA, P. Venezia: Marsilio editori.
- GAZZONE, E. (1996). *La rapsodia della risaia*. Villata: Grafica Santhiatese Editrice.
- LIZZATI, C. (2009). *Riso Amaro. Dalla scrittura alla regia*. Roma: Bulzoni editore.
- MAGGIOSERRA, R., ROSCI, M. (1997). *Capolavori della pittura piemontese dell'Ottocento dalle collezioni private*. Torino: Elede
- OCCELLI, C., PALMA, R., SASSONE, M. (2012). *La ciclostrada del canale Cavour. Una via a bassa velocità tra Torino e Milano*. Boves: Araba Fenice.
- QUINSAC, A. (2002). *Clemente Pugliese Levi: pittore gentiluomo*. Torino: Elede.
- SAIBENE, C. (1977). *Capire l'Italia. I paesaggi umani*. Touring Club Italiano. Milano: Istituto Italiano Arti Grafiche Bergamo.
- VASSALLI, S. (2005). *Terra d'acque. Novara, la pianura, il riso*. Novara: Interlinea.
- ZATTI, S. (2011). *Guglielmo Chiolini (1900-1991). Paesaggi fotografici*. Firenze: Alinari 24 ore.

Sitografia

[http://www.colturaecultura.it/content/cinema-di-risaia_\(Coltura&Cultura\)](http://www.colturaecultura.it/content/cinema-di-risaia_(Coltura&Cultura)) (consultato il 01/06/2016).

http://www.digitouring.it/_ (Digitouring Archivio Storico del Touring Club Italiano) (consultato il 13/05/216).

Note

¹ Torino, Archivio di Stato (ASTO), Sezione Riunite, *Catasto teresiano*, allegato A, Circondario di Novara: Mandamento di Biandrate, Biandrate (1725), Mosezzo (1723), San Pietro di Muzello (1723).

Mandamento di Borgo Vercelli: Casalino (1723), Casalvolone (1723), Granozzo (1723), Vinzaglio (1723).

Mandamento di Novara: Pagliate (1723).

Mandamento di Vespolate: Garbagna (1723), Nibbiola con Montarsello (1723), Olengo (1723).

Mandamento di Trecate: Sozzago (1723), Trecate (1723).

Torino, Archivio di Stato, Sezione Riunite, *Catasto teresiano*, allegato A, Circondario di Lomellina,

Mandamento di Robbio: Confienza (1725), Robbio (1723).

Mandamento di Gravellona: Gravellona (1722), Vignarello (1724).

Mandamento di Cava: Villanova (1723).

² Torino, Archivio di Stato (ASTO), Sezione Riunite, *Catasto francese*, allegato A, Circondario di Vercelli, Mandamento di Vercelli, Quinto (1808-14 ca).

³ Torino, Archivio di Stato (ASTO), Sezione Riunite, *Catasto Rabbini*, mappe, Circondario di Novara: Borgo Vercelli (1858 ca), Cerano (1866), Romentino (1866), Trecate (1866), Vinzaglio (1866).

⁴ Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, *Materie economiche per categorie, Risaie*, mazzo 6, 1832-51.

⁵ Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, *Materie economiche per categorie, Risaie*, mazzo 6, 1832-51. *Rapporto della coltura della risaia 1832*, f.3.

L'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme e il paesaggio agrario *The Order of Saint John of Jerusalem and the agricultural landscape*

VALENTINA BURGASSI

Politecnico di Torino, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris Sorbonne

Abstract

The degradation of the agricultural landscape represents a loss of cultural inheritance, and undermines the core values of the social milieu. The degradation includes the loss of traditional landscapes. As these disappear, the remaining traces are both the proof of collective expropriation, and the testament to lost memories and traditions. The Cabrei ("estate surveys") of the Order of Malta consisted of detailed descriptions of the state of ecclesiastical properties, with systematic recognition of their boundaries, for complete knowledge in the administration of the territory. In the contemporary era, the Cabreo serve as a useful instrument, offering a vivid image of the agricultural landscape, describing the architectural and rural heritage in its original appearance and context, prior to the transformed states we now observe.

Parole chiave

Ordine di Malta, Ospedalieri, Paesaggio agrario, Cabreo
Order of Malta, hospitallers, agricultural landscape, estate survey

Introduzione

Il degrado del paesaggio agrario mette fortemente in discussione sia l'eredità culturale ambientale, sia il *milieu* sociale che rappresenta i valori identitari di un popolo. L'erosione di questa immensa risorsa, resa evidente dalla scomparsa dei paesaggi tradizionali e di gran parte dei segni superstiti, è avvertita come una sorta di espropriazione collettiva. I *Cabrei* – descrizione parcellare dello stato dei patrimoni fondiari ecclesiastici grazie ad una ricognizione sistematica dei confini – compilati dai Cavalieri di Malta nel corso dell'Età Moderna sono uno strumento interessante per la restituzione di una vivida immagine del paesaggio rurale. Le vivaci raffigurazioni delle architetture e dei paesaggi rurali a corredo dei registri patrimoniali permettono infatti di conoscere l'aspetto originario di contesti territoriali oggi profondamente trasformati.

1. Una rinnovata concezione di paesaggio agrario

La concezione di paesaggio rurale come risultato di una lenta stratificazione è stata messa in luce negli anni Trenta del Novecento dallo storico francese Marc Bloch [Bloch 1931], che riconosceva una stretta connessione tra l'aspetto fisico di paesaggio ed il processo storico che lo ha trasformato. In ambito italiano un contributo fondamentale è stato quello di Emilio Sereni [Sereni 1961].

La nuova definizione di paesaggio agrario introdotta da quest'ultimo, maturata nella geografia rurale degli anni Cinquanta, trae le sue origini dalle interpretazioni di Bloch, che lo intende come forma del territorio [Bloch 1931, 29], un «insieme degli elementi, d'origine

VALENTINA BURGASSI



Fig. 1: G. Valperga di Masino, Veduta della città di La Valletta, fine del XVIII secolo, pittura, 58x128 cm, FAI Fondo Ambiente Italiano, Castello di Masino (Ricardi Di Netro T., Gentile L.C. (2000). Gentilhuomini Christiani et religiosi cavalieri: nove secoli dell'Ordine di Malta in Piemonte. Milano: Electa).

antropica e/o naturale, che interagiscono in un territorio, considerati non soltanto sotto l'aspetto funzionale e quantitativo ma anche morfologico e qualitativo» [Tosco 2009, 3], affiancando la componente estetica e percettiva ad altre di tipo fisico ed ambientale.

L'approccio di Sereni resta decisamente attuale soprattutto per quella che è la trasformazione recente della concezione di paesaggio, anche in seguito alla Convenzione Europea (CEP 2000): solo oggi siamo arrivati a reclamare la ricomposizione di società, ambiente, territorio e paesaggio grazie ad un approccio sistemico, cosa che Sereni aveva già ritenuto necessario. Il patrimonio paesistico ha subito negli ultimi cinquant'anni un processo continuativo di degrado e non soltanto nel nostro Paese. Molti sono i fattori che hanno contribuito al cambiamento: l'espansione delle città e la diffusione senza criteri di insediamenti extraurbani, la proliferazione di infrastrutture, l'industrializzazione agricola, la riconversione produttiva e lo sviluppo incontrollato ed insostenibile del turismo. L'insediarsi delle città diffuse, composte da periferie urbane e metropolitane, ha consentito lo sgretolamento degli spazi rurali, dando così nuova forma ai contesti urbani, caratterizzati per lo più dalle emergenze fisiche dei *non luoghi* di Marc Augé e da spazi tecnologici e produttivi. L'incremento dell'edificazione di alcune nuove infrastrutture, quali autostrade e ferrovie nate senza rispetto del territorio, ha favorito ancor più il degrado dei paesaggi originari, calpestandone in molti casi la specificità. Sotto la spinta della globalizzazione, poi, si è andati nella direzione di una banalizzazione diffusa del paesaggio agrario [Cassatella Gambino 2005], causando la cancellazione delle antiche trame produttive e la perdita di un inestimabile patrimonio culturale. Ancora: gli effetti devastanti di un turismo incontrollato hanno provocato la rottura dell'equilibrio ecologico e paesistico, caratterizzato anticamente da una forte percezione identitaria. Il difficile rapporto tra città e periferia, cui accenna Sereni già negli anni Cinquanta del Novecento, è in questo momento più attuale che mai: «circa un quarto della popolazione e delle attività produttive sono insediati in aree caratterizzate da *urban sprawl*, nuova desolante forma del paesaggio italiano» [Settis

2010]. Vi è un rapporto dinamico tra città e campagna: si tratta proprio del processo di ascesa delle città e della trasformazione del Paese da agricolo ad agricolo-industriale, processo che si stava verificando negli anni Sessanta del Novecento. Permane un rapporto fortemente dialettico tra città e campagna, ancora riconoscibile oggi, dove l'una permea l'altra ed entrambe hanno origine nell'intervento antropico sull'ambiente.

La lettura congiunta delle fonti, sia documentarie che storiche a carattere topografico e toponomastico, dove il paesaggio già «nella sua interezza è da considerare come una fonte storica integrata, un grande deposito di testimonianze del passato» [Tosco 2009, 30], consente di documentare la trasformazione del paesaggio.

Di questo fanno parte le commende dell'Ordine di Malta, diffuse su tutto il territorio nazionale ed internazionale. Ancora oggi possiamo trovare la documentazione inerente questo immenso patrimonio negli Archivi di Stato e nelle sedi centrali dell'Ordine, l'Archivio del Gran Magistero di Roma e la National Library a La Valletta (Malta).

L'interesse per questa serie documentaria consiste soprattutto nella copiosa quantità di informazioni storiche, topografiche e toponomastiche che se ne possono ricavare, oltre che nella possibilità di documentare, in senso diacronico, le trasformazioni e le modifiche di un patrimonio sistemico, troppo spesso considerato minore. In questo senso risulta fondamentale affrontare un tema di così vasto respiro attraverso lo studio degli archivi del patrimonio dell'Ordine e strutturare un progetto di conoscenza per un'attività di messa in valore di un sistema culturale territoriale ad opera di una sorta di stato nello stato, l'Ordine di San Giovanni.

2. L'Ordine Ospedaliero

L'estensione geografica dei possedimenti dell'Ordine diede da un lato la possibilità di modificare e migliorare costantemente il patrimonio, composto da ospedali e Commende – fondamentali come strumento per la gestione economica del patrimonio e per il controllo politico di nuovi territori – e, dall'altro lato, consentì di fare di Malta una città ben fortificata. Nei sette secoli successivi alla sua fondazione, l'Ordine Ospedaliero dei Cavalieri di San Giovanni, in principio detto di Gerusalemme, poi di Rodi ed infine di Malta, raggiunse una rilevante potenza economica ed una solida struttura gerarchico-amministrativa fondata sull'articolazione in sezioni nazionali: quella italiana, benché non fosse la più antica, era la più sviluppata, e comprendeva sette Gran Priorati (Roma, Lombardia, Venezia, Pisa, Capua, Barletta e Messina).

Un esempio significativo della presenza dei Cavalieri e della loro espansione territoriale si trova nell'Italia Settentrionale (nello specifico, nel Gran Priorato di Lombardia e nei territori che diventano francesi solo in seguito al Trattato di Torino): qui gli ospedalieri conobbero un singolare sviluppo dovuto sia alle caratteristiche dei luoghi di essere collocati in un'area di transito internazionale – verso le grandi vie dei pellegrini e del commercio – sia alle favorite condizioni politiche locali che avevano prodotto un'aristocrazia articolata.

L'Ordine rimase a Malta per più di duecento anni, trasformando un luogo arido in un'isola florida con potenti sistemi difensivi ed una sua capitale, La Valletta, il cui nome ufficiale, dato dall'Ordine di San Giovanni, era «Humilissima Civitas».

3. Patrimonio documentario dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme

I documenti che datano dalle origini dell'Ordine, nel 1530, fino alla fine del suo dominio, nel 1798, sono legati in 7.000 volumi e costituiscono l'Archivio dell'Ordine di Malta (AOM), afferente al Gran Magistero. Diversamente, la documentazione periferica che ogni Priorato, Baliaggio e Commenda aveva il compito di conservare presso gli archivi della propria Cancelleria, è smembrata e frazionata nei vari Archivi nazionali e Statali, nonché presso gli stessi Archivi Magistrali.

Quando l'Ordine lascia Rodi nel 1520 porta con sé solo una parte degli archivi, che subiscono successive dispersioni nei dieci anni in cui i Cavalieri si spostano per mare tra Italia e Francia. Giunto poi a Malta nel 1530, l'Archivio viene inizialmente collocato presso la casa del Vice Cancelliere a Vittoriosa per essere poi spostato, all'arrivo di Napoleone, a La Valletta nell'edificio situato di fronte al Palazzo del Gran Maestro.

Lo scoppio della Rivoluzione Francese e la conquista di Malta da parte di Napoleone nel 1798 misero fine alla società di *Ancien Régime*, di cui i gerosolimitani erano un'autorevole componente. Gli archivi dell'Ordine subirono gravi danni al tempo dell'occupazione francese e con la distruzione delle Precettorie e la vendita dei beni, gli archivi furono in parte dispersi, bruciati, saccheggianti.

4. Commende e paesaggio agrario

La misurazione dello spazio fisico e la stima dei beni immobili sono operazioni preliminari al governo del territorio e perciò sono sollecitate dal vertice dello Stato nei momenti di forte accentramento dirigista, oltre che essere controllate attraverso un preciso disegno di approvvigionamento dei tecnici. Il termine *cabreo* si estende anche alla mappa a scala catastale, che in seguito correda il *cabreo* descrittivo.

I *cabrei*, testimonianza dell'immenso patrimonio fondiario e urbano dell'Ordine, sono inventari di tutti i beni appartenenti alle Commende e sono intrinsecamente legati ad essa. Il termine Commenda deriva da *Commendare* cioè *affidare*, mentre il termine Commendatore deriva da *Commendatarius* cioè *amministratore* o *fiduciario*. Il rinnovamento dei *cabrei* diviene ben presto uno degli obblighi principali del Commendatore. Nel Diritto Canonico il termine *Commenda* individuava un Beneficio Ecclesiastico che, resosi eventualmente vacante, veniva affidato in custodia e amministrazione ad una terza persona, sino alla nomina del nuovo investito. I Miglioramenti sono uno degli obblighi principali dei Commendatori, i quali devono «conservar in buon'essere i luoghi, che dipendono dalle lor Commende, e soprattutto le Chiese, tanto Parrocchiali, come le altre».

Le carte tra Cinquecento e Settecento suggeriscono un paesaggio agrario con immediatezza e rassomiglianza al reale: il linguaggio e i modi espressivi contenuti nei *cabrei* sono affidati ad una convenzione linguistica chiara e definita, soprattutto a fine Settecento, che suggerisce una lettura diretta del territorio dell'epoca ai fini di intuirne la genesi e le trasformazioni. Quest'interpretazione permette di risalire alla formazione di una fonte ed alla sua funzione rispetto alla volontà del committente, di rintracciare agrimensori ed ingegneri che effettuavano le misurazioni e quindi in definitiva di scoprire e ricostruire i soggetti attivi impiegati nella trasformazione del paesaggio agrario.

5. Il Cabreo come strumento di controllo del territorio

La struttura dell'Ordine di Malta prevedeva che un certo numero di Ospedali e Commende costituissero un Baliaggio, che veniva posto sotto la giurisdizione di un Bali, mentre i raggruppamenti più numerosi o importanti formavano un Priorato o un Gran Priorato. Verso la metà del XVIII secolo l'Ordine di Malta arrivò a contare in Europa ben ventidue Priorati e questo le consentì di disporre di una rete di Precettorie che andava dall'Inghilterra alla Sicilia, dalla Francia all'Austria [Bartolini Salimbeni 1987, 167].

La descrizione parcellare dello stato dei patrimoni fondiari ecclesiastici con la ricognizione sistematica dei loro confini, registrata negli Atti di Visita che assumono valore di atti notarili, costituisce il Cabreo sin dal XIII secolo. Il termine, usuale in italiano, si estende anche alla mappa a scala catastale che in seguito correda il cabreo descrittivo, a differenza di quanto avviene in altre Lingue come quella francese e inglese, nelle quali la ricognizione descrittiva mantiene una denominazione propria (*terrier* e *estate survey*), distinta dal disegno del rilevamento cartografico, per il quale si usavano i termini *plan terrier* e *estate map* [Sereni 1990, 58].

Si sviluppa nel Seicento-Settecento una manualistica, erede di quella Cinquecentesca, sempre più attenta alla restituzione cartografica della misura agrimensoria e alla strumentazione che ne consente una più esatta raffigurazione. Tale manualistica ha il suo culmine nella Francia di Luigi XV e Luigi XVI con la Science de l'*arpenteur* di Dupain de Montesson (1744) e il *Traité de l'arpentage* di Ozanam (1758): una nuova figura professionale, quella dell'agrimensore cartografo, si forma con la specificazione delle sue



Fig. 2: N. De Fer, Plan alt und Neuer Fortification von Malta gelegen auf der Insul gleiches Namens, (1693-1696), Parigi (National Library of Malta, Valletta).

VALENTINA BURGASSI

funzioni e delle sue conoscenze tecniche per rispondere alla domanda di una committenza interessata all'uso della cartografia del cabreo. Con la fine del Seicento e la prima metà del Settecento le grandi trasformazioni agronomiche solleccarono gli Enti a richiedere una documentazione figurativa, i Cabrei, che permettessero la conoscenza del territorio e stimolarono in seguito l'Autorità Centrale del potere ad allargare questo dominio del conosciuto a tutto il territorio dello Stato, nel pieno Settecento, con la stesura dei Catasti Figurati.

«La guerre a ses voyageurs comme les sciences et comme les beaux-arts». Tale affermazione, contenuta in un saggio di età napoleonica sulle *reconnaisances militaires*, è veritiera soprattutto a partire dal momento in cui la guerra di posizione e la pratica dell'assedio è pressoché totalmente soppiantata dalla guerra di movimento, con le connesse operazioni di spostamento degli eserciti.

Nel 1691 la Francia di Vauban si trovava nelle condizioni di poter cominciare a destinare una parte dei suoi ingegneri militari all'esclusiva attività del rilevamento cartografico: la costruzione dell'immagine territoriale tratta dell'ordinamento e dominio concettuale della natura, realizzati attraverso trasformazioni che nelle corti europee dell'età moderna sono conferite in modo sempre più istituzionale a caste professionali.

Durante la seconda metà del XVII secolo (nel 1676) Sébastien le Preste de Vauban, Primo ingegnere del Re e comandante militare delle truppe di Luigi XIV, diresse il *Corps des Ingénieurs*, cui venne immediatamente affidata la gestione del territorio, la ridefinizione dei confini e la misurazione del territorio francese, ritenuta fondamentale per rinforzare il nuovo modello assolutista del potere.

Tale modello venne presto copiato in tutta Europa così che, per almeno due secoli, i testi di architettura militare occidentale riportarono le innovazioni che seguirono con l'adozione del modello francese: tra queste si sottolinea l'importanza di una formazione specifica degli ingegneri militari che includeva materie come tattica militare, matematica, geometria, topografia, idraulica, costruzione civile e militare; l'uso diffuso di sistemi poligonali di fortificazione teorizzati da De Ville, Pagano (che visitò Malta nel 1645) e Vauban stesso.

Conclusioni

Gli Archivi Magistrali e quelli di Stato dove giacciono le carte dell'Ordine sono ancora in larga parte inesplorati: l'archivio è deputato a conservare queste fonti documentarie, che consentono all'uomo di conoscere la storia e la topografia minuta di un luogo. Pertanto risulta importante conservare la memoria di questi beni, che ancora oggi sono presenti come tracce sul territorio: è necessario conoscere per evitare di cancellare, a volte inconsapevolmente, la traccia di una presenza antica di secoli, profondamente legata alla storia locale ma facente parte più ampiamente di una storia europea.

Nessuna azione di valorizzazione può prescindere da un progetto di conoscenza, in grado di individuare le specificità di un territorio e di discernere le sue trasformazioni nel tempo. La cartografia conservata nei registri patrimoniali ha dimostrato ampiamente di avere un ruolo fondamentale nel riconoscere le modifiche avvenute nei secoli dei beni culturali ed il paesaggio di cui fanno parte.

Il patrimonio archivistico è di per sé un bene culturale in quanto parte della nostra storia e identità di un popolo. Questa copiosa documentazione, diffusa sul territorio negli Archivi Centrali e negli Archivi di Stato, testimonia il carattere internazionale del Sovrano Ordine Militare (SMOM) e le fonti, sia materiali che immateriali, concorrono a documentarne la

struttura gerarchico-amministrativa sino a delineare l'aspetto originario di contesti territoriali, a volte così profondamente modificati.

Bibliografia

- BARTOLINI SALIMBENI, L. (1987). *I Cabrei e i Processi di miglioramento dell'Ordine di Malta: una fonte per la storia dell'architettura fra XVI e XVIII secolo*. In Aa.Vv. *Architettura storia e documenti*. 1-2. Roma: Marsilio.
- BLOCH, M. (1931). *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris: Librairie Armand Colin.
- CASSATELLA, C., GAMBINO, R. (2005). *Il territorio: conoscenza e rappresentazione*. Torino: Celid.
- RICARDI DI NETRO, T., GENTILE, L.C. (2000). *Gentilhuomini Christiani et religiosi cavalieri: nove secoli dell'Ordine di Malta in Piemonte*. Milano: Electa.
- SERENI, E. (1961). *Storia del Paesaggio Agrario*. Roma-Bari: Laterza.
- SERENO, P. (1990). *I cabrei*. In *L'Europa delle Carte. Dal XV al XIX secolo, autoritratti di un continente*. A cura di Marica Milanese. Milano: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta.
- SETTIS, S. (2010). *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*. Torino: Einaudi.
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*. Roma-Bari: Laterza.

Sitografia

<http://www.orderofmalta.int>

Note

- ¹ Roma, Archivio del Gran Magistero.
- ² La Valletta, National Library of Malta.
- ³ Torino, Archivio di Stato, *Sezioni Riunite*.

La memoria del paesaggio agrario attraverso uno strumento di misura e stima: i cabrei dell'Ordine Mauriziano

The memory of an agrarian landscape through a specific survey document: the "cabrei" of the Ordine Mauriziano

CHIARA DEVOTI¹, CRISTINA SCALON²

¹Politecnico di Torino, ²Fondazione Ordine Mauriziano

Abstract

The lengthy heritage of the Ordine Mauriziano (Order of Saints Maurice and Lazarus), a dynastic order centred on the House of Savoy, has always been based on donations and legacies, but also on the extensive use of the "commend". In fact the commendatory regime allowed continuous increase in the land holdings, in the form of concessions to the knights for the entire length of their life as a sort of pension, a typical variation of the knights orders. The commends could be of "libera collazione", meaning that the Duke (later the Sovereign) of Savoy could use this patrimony according to his wishes, or "patronates", of private constitution, depending on the legacies of a specific member. The second type of commend thus represented a specific capital and land administration system used often by the Order.

Concerning the commends, the Archives of the Ordine Mauriziano contain a specific font, titled Commende, including an extensive series of maps and land surveys ("cabrei") which document the so called "minor" properties of the Order. Today, these properties have often disappeared or are indistinguishable. The Cabrei this represent an extraordinary source for the recomposition of the palimpsest of the lost rural and agricultural landscape.

Parole chiave

Cabrei, Ordine Mauriziano, Commende, Misuratori e Agrimensori

Land surveys, Saints Maurice and Lazarus Order, Commends, Measurers and Surveyors.

Introduzione

Nel contesto degli ordini dinastici di Casa Savoia, l'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro o Sacra Religione o più brevemente come verrà indicato in seguito Ordine Mauriziano, occupa una posizione di grandissimo rilievo innanzitutto per la dimensione estremamente consistente del suo patrimonio, equamente ripartito tra rendite monetarie (decime, diritti di esazione di pedaggi, parte delle imposte per esempio sulle gabelle del vino e del sale) e possedimenti fondiari (sia di case e palazzi, sia soprattutto di terreni), possedimenti ceduti dal duca e poi sovrano di Savoia stesso, ma anche dalla Santa Sede, derivanti dell'accorpamento di altri ordini (quello transfrontaliero del Gran San Bernardo o *Mont-Joux*, o quello degli Antoniani di Vienne) o infine da lasciti privati.

Un siffatto vastissimo patrimonio si è sempre basato – oltre che sui menzionati lasciti e donazioni – anche su di un esteso ricorso alla commenda (regime tipico delle organizzazioni di matrice religiosa, adottato poi con modelli leggermente differenti anche dagli ordini dinastici), che permetteva un costante accrescimento del patrimonio immobiliare della Sacra Religione, nella forma di proprietà assegnate in godimento ai

CHIARA DEVOTI, CRISTINA SCALON

cavalieri a titolo di pensione vitalizia, una variante appunto tipica degli ordini equestri. Che si trattasse di commende di *libera collazione*, ossia costruite direttamente dal duca e poi sovrano di Savoia, o di cosiddette *commende patronate*, di diritto familiare e costituite da un privato, le commende rappresentano un elemento portante nell'amministrazione sia di beni terrieri, sia di decime e diritti. Gli archivi dell'Ordine Mauriziano conservano un ricco fondo, detto *Commende*, cui si legano mappe e soprattutto cabrei, cospicuo patrimonio iconografico relativo ai tenimenti per così dire "minori" dell'ordine, oggi in gran parte scomparsi, e che permette di ricostruire il palinsesto perduto di un complesso paesaggio agrario.

1. Territori e cabrei

Il cabreo (come è noto corruzione medievale dell'espressione latina *capi brevium*, nell'accezione di una serie di righe descrittive al termine delle quali si andava a capo, quindi di fatto una sorta di elenco descritto) fa la sua prima comparsa nel contesto notarile spagnolo con la ricognizione di Alfonso XI (1311-1350), ma avrà larga diffusione nel

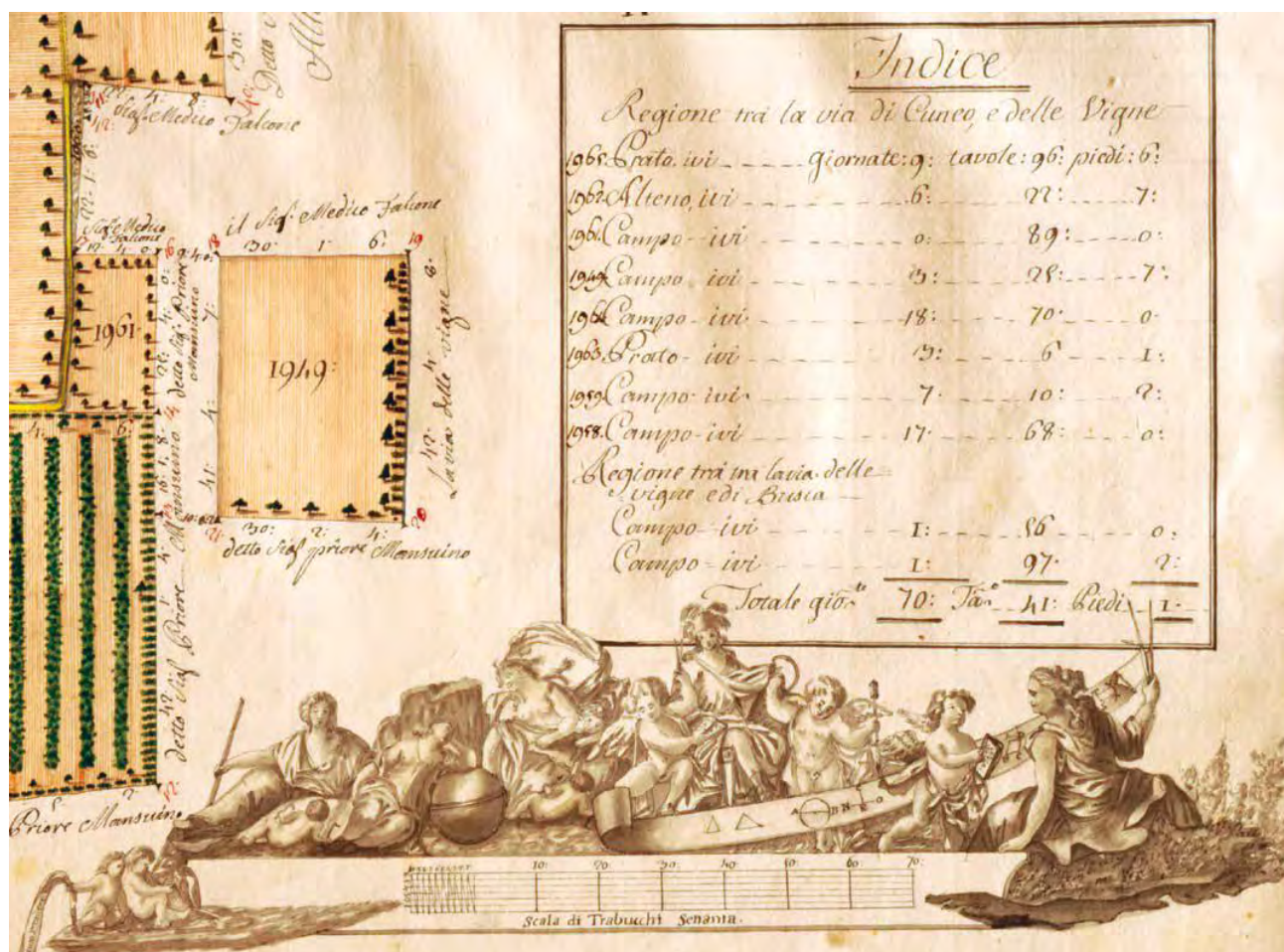


Fig. 1: Giuseppe Antonio Calcagno, Allegoria della misura nella parte inferiore del cabreo della Commenda Vellati, nel territorio di Villafalletto, 1789. Torino, Archivio Storico Ordine Mauriziano (d'ora in poi AOM), Mappe e Cabrei, Mappe e Cabrei, COM 102, dettaglio.

mondo europeo in età moderna, secondo modelli e scelte comuni, ma anche assolute specificità e caratteristiche autonome [Devoti - Defabiani 2014, 37]. Il cabreo risponde a una specifica esigenza, minuta e di dettaglio, distaccandosi per molti aspetti dalle mappe geografiche – dalle quali peraltro mutua non pochi elementi – e costituendo, come è stato messo in luce precocemente dagli studi di Paola Sereno per il Piemonte sabauda, una sorta di anticipazione della catastazione [Sereno 1990, 58-66; Ead. 2002, 143-161]. Se i cabrei accompagnati da accurate raffigurazioni, sovente rilegate a formare dei veri e propri atlanti, si affermano e crescono di importanza nel corso del Cinquecento, in parallelo con il definirsi sempre più preciso delle norme di rappresentazione (Gemma Frisius, Oronce Finé, Gerardus Mercator sanciscono un progressivo passaggio dalla geometria alla trigonometria con la conseguente sistematica adozione della triangolazione), è anche indubbio che seguono da vicino il costituirsi, negli Stati di età moderna, di sempre più ampie proprietà di spettanza di enti ben precisi (la stessa corona e la nobiltà nel contesto inglese con rilevamenti celeberrimi [Agas 1596, e più tardi Leybourn 1722], e francese, gli ordini dinastici un po' in tutta Europa, la riorganizzazione monastica in Spagna e nei Paesi Bassi, solo per citare alcuni esempi).

In parallelo con l'affermazione del cabreo quale strumento principe per la conoscenza dell'estensione, della bontà dei terreni e della loro relativa produttività, si afferma anche una schiera ben precisa di misuratori, definiti con i termini non sempre sinonimi seppur tuttavia non di rado usati come tali di «agrimensori», «trabuccanti», «geometri», «misuratori», ma anche «architetti» e più sporadicamente «ingegneri», in una ben definita gerarchia che, per l'area che ci interessa, corrisponde anche a una profonda revisione dei percorsi di formazione alle carriere, in particolare con la riorganizzazione degli studi voluta per gli Stati Sardi da Vittorio Amedeo II nel 1729 e con precise disposizioni riguardo alle operazioni di misura¹ [Devoti 2011, 53-59; Palmucci Quaglino 2001, 113].

Se il modello del cabreo appare – soprattutto nella sua accezione di libro figurato, o atlante – abbastanza consolidato in termini di impostazione, non va tuttavia nemmeno dimenticato come le scelte finali, in termini di rappresentazione e di relazione (un aspetto fondamentale della logica del cabreo stesso, sin dal suo nome, ossia il non essere solo una mappa, ma un insieme tra rappresentazione e testo, nella forma di indici, rubriche,

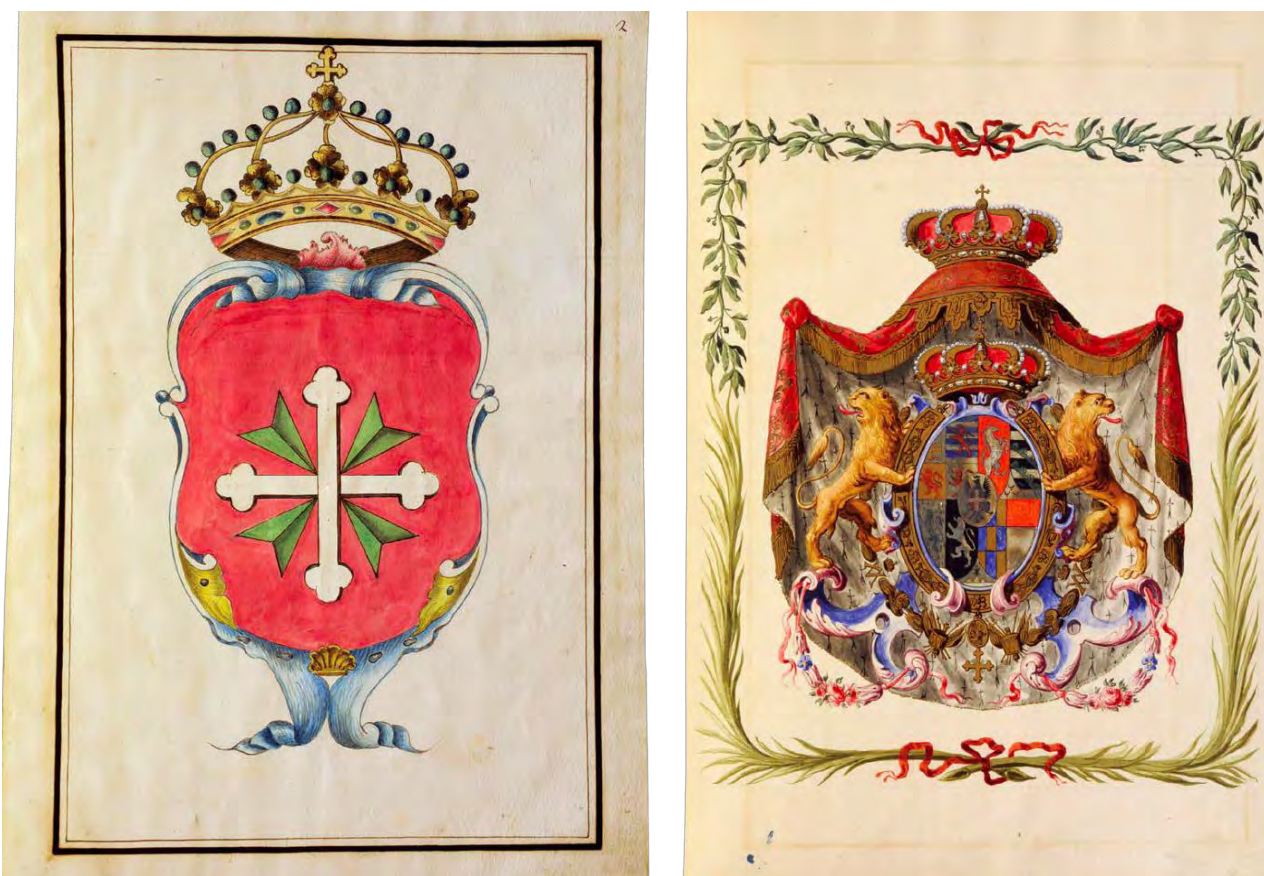


Fig. 2: Pietro Giovanni Petrino, Cabreo de' Beni della Commenda di S. Secondo d'Asti posti ne' Territorj di Agliano, e di Montechiaro, 1794. AOM, Mappe e Cabrei, , COM 1, dettaglio con, a sinistra, l'indicazione dei cippi di confine (frecce rosse) e simboli diversi a seconda della natura dei coltivi.

CHIARA DEVOTI, CRISTINA SCALON

descrizioni, atti notarili e richiami giurati), da parte del misuratore, quale che sia il suo "rango" (dal meno esperto semplice rilevatore fino all'architetto inviato per rilevamenti di grande prestigio o complessità) e del notaio che sempre lo accompagna per asseverarne la misura, dipendano dalla natura assolutamente "signorile" dello strumento, sicché si notano non di rado richiami passatisti, elementi ripetuti con insistenza anche a distanza di anni – per esempio in occasione dei testimoniali di Stato che corrispondono a una variazione del commendatario – stilemi costanti, emblemi quasi sempre di continuità nonché del rango della committenza. Il cabreo è quindi più che mai un'immagine del territorio, che certamente ha a che fare con la sua misura e in forma lata con la sua tassazione (nel caso delle commende legate agli ordini cavallereschi il pagamento delle decime o mezza decime al cosiddetto «Tesoro dell'Ordine»), ma che innanzitutto mostra una condizione, uno *status* il quale, prima ancora che fisico, è giuridico, rappresentazione in mappa «dei rapporti tra gli uomini e tra gli uomini e le cose, operando al doppio livello delle relazioni verticali, tra signore e tributari, e delle relazioni orizzontali, tra membri della famiglia (...) o tra ente possessore e commendatore assegnatario» [Sereni 1990, 58].

I dati che se ne traggono, in termini di lettura dei palinsesti territoriali, non sono per questa logica intrinseca del cabreo meno pregnanti, ma vanno, ben più che nel caso del catasto, ricontestualizzati e soprattutto posti nell'ambito di un'operazione di misura nella quale



Figg. 3-4: Carlo Giacinto Maffei, *Armi dell'Ordine Mauriziano*, 1788 e Carlo Antonio Castelli, *Armi di Sua Maestà*, 1717. AOM, *Mappe e Cabrei*, COM 32, e AOM, *Mappe e Cabrei*, COM 28. Emblemi di prammatica nelle aperture dei volumi dei cabrei, con stili diversi, ma sempre presenti.

l'insistita geometrizzazione della terra, imposta dalla rigidità dell'operazione catastale, può stemperarsi in una sottile varietà di segni, in un universo di simboli (dai cartigli ricchissimi ai nastri, agli emblemi) che non hanno meno valore della misura stessa.

2. Le commende mauriziane e i loro cabrei

Il patrimonio documentario conservato presso l'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano rappresenta un *unicum* di eccezionale ricchezza e completezza a livello generale, ma per quanto attiene al fondo noto come *Mappe e Cabrei* la compiutezza della collezione, l'omogeneità di impianto e l'elevato numero (un'ottantina) della raccolta di effettivi cabrei, tutti compresi entro un arco temporale ben definito di poco più di cent'anni, tra il 1715 e il 1830, rappresentano elementi di assoluto pregio, raramente ritrovabili nelle collezioni non solo private, ma anche pubbliche. Confrontabilità di impostazione e costanza nel modello sia del rilievo, sia della rappresentazione, proprio in ragione della committenza (certo demandata ai singoli commendatari, ma governata da una ben precisa programmazione da parte del Gran Maestro, alla data di emanazione del *Regio Viglietto* che ne impone per primo la misura e il rapporto sotto forma di «cabrei in figura» re di Sicilia e poi re di Sardegna)², garantiscono un eccezionale specchio non solo del regime patrimoniale dell'Ordine, ma anche e soprattutto dell'immagine [Devoti, Scalon 2014, 12] spesso perduta di aree – quelle corrispondenti alle commende minori, ossia non la commenda magistrale di Stupinigi – per le quali la documentazione grafica non risulta sempre così

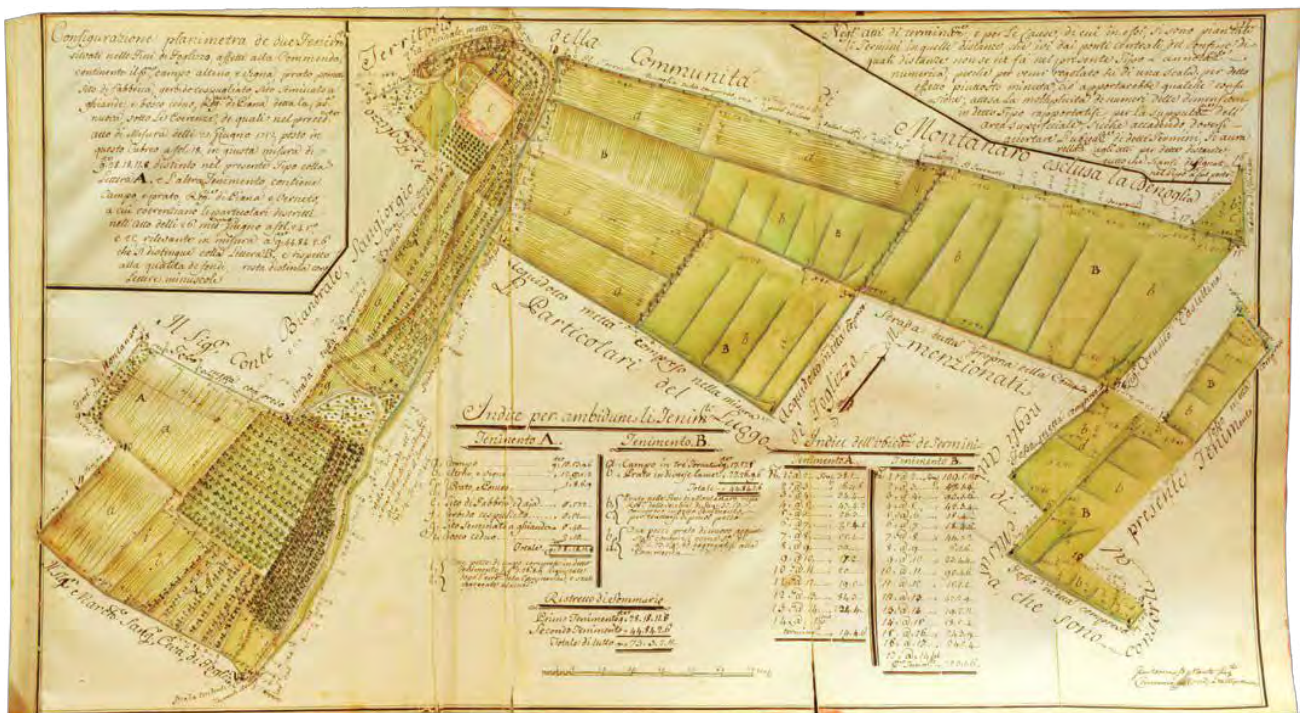


Fig. 5: Giovantommaso Monte, ingegnere e Giambattista Chiumino, notaio delegato, Atti di misura, e terminazione de Beni della Comm. di S.^t Giambattista Patronata della Famiglia Dellala Trotti [...], 1751. AOM, Mappe e Cabrei, Cabrei COM 42.

CHIARA DEVOTI, CRISTINA SCALON

ricca, mancando in alcuni casi anche la mappa del catasto antico o sardo (realizzato in anni anche molto successivi sulla base delle disposizioni del 1731) o escluse dalla successiva catastazione Rabbini [Roggero Bardelli 1996, 49-59; Longhi, 2008 e Defabiani 2012, 345-360]. Territori ove, quindi, la ricomposizione del palinsesto produttivo e insediativo si farebbe estremamente complessa, se non impossibile, e per i quali di conseguenza il fondo mauriziano è una risorsa di ancor maggiore eccezionalità per la capacità di annotare in dettaglio la natura dell'organizzazione agraria, la qualità dei terreni, la produttività delle singole particelle o porzioni (non evidentemente di ordine catastale, ma dipendenti dalla natura del coltivo), di mettere in luce, infine, la struttura dell'abitato disperso rurale, con le grandi cascine a corte, ma anche con quelle strutture multifunzionali – in forma di tettoie semplici o anche di notevole complessità – che assumono la definizione costante in Piemonte di «casi da terra».

Le disposizioni sovrane per la misura (riprese e confermate fino al 1851 quando verranno aboliti «fedecommissi, primogeniture e maggioraschi» e di conseguenza le stesse commende patronate)³ prevedono un'accurata ispezione da parte del «Visitatore», accompagnato da esperti, che provvederanno innanzitutto alla verifica dei «termini», ossia dei cippi che definiscono l'estensione del «tenimento», poi degli «edificij, tanto civili,

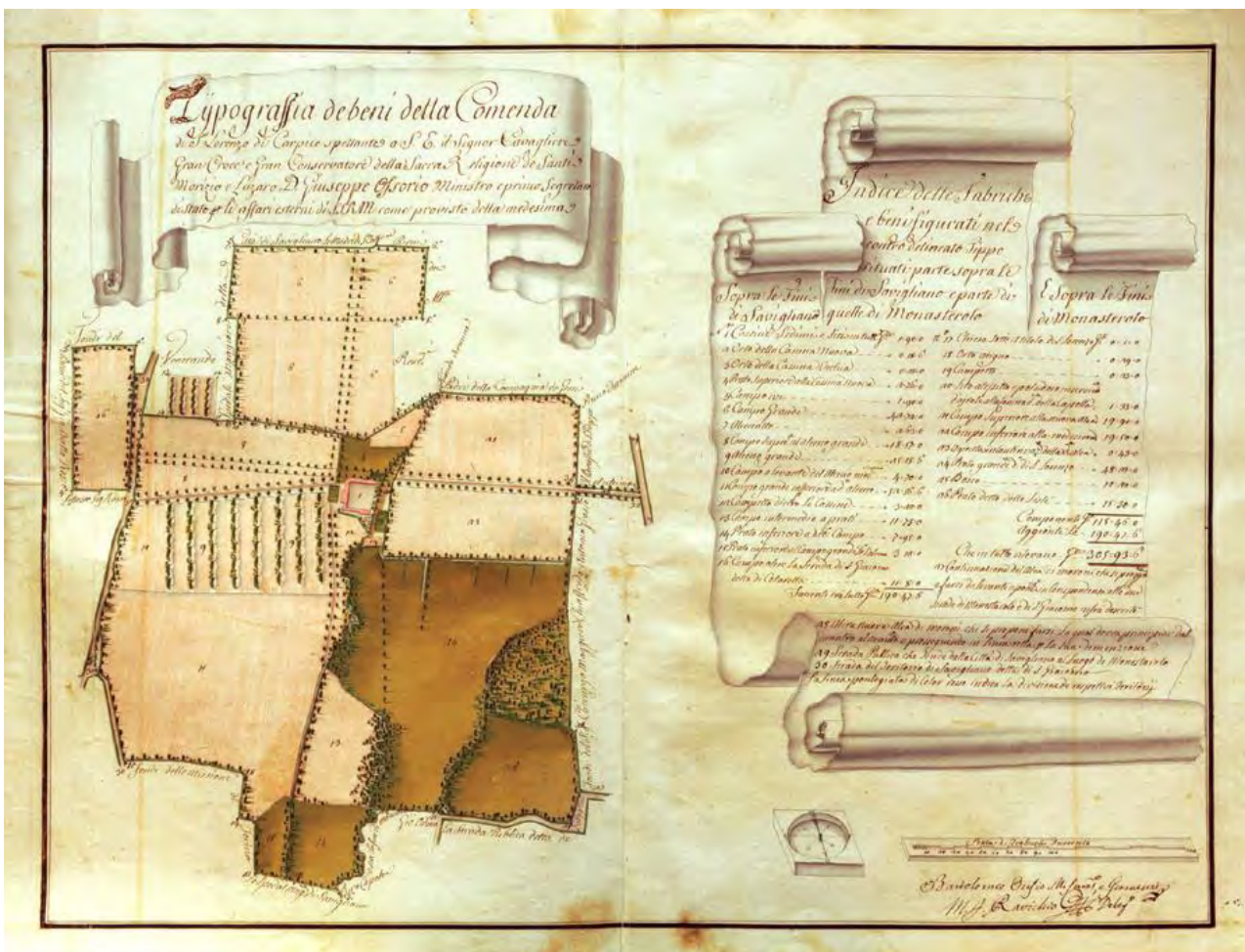


Fig. 6: Bartolomeo Orisio, Tijpografia de beni della Comenda di St Lorenzo di Carpoce spettante a S.E. il Signor Cavagliere Gran Croce [...] D. Giuseppe Ossorio Ministro e primo Segretario di Stato per li affari esteri di S.S.R.M. come provvisto della medesima, 1760. AOM, Mappe e Cabrei COM 77.

quanto rustici», indi «della qualità de' beni, se sono campi, prati, vigne, alteni, ò boschi, se sono colti, ò incolti, con misura, coherenze, et qualità di ciascuno»⁴, secondo quanto già stabilito nelle disposizioni del 1651 di Carlo Emanuele II, cui le norme del 1715 ad opera di Vittorio Amedeo II aggiungeranno anche la «formazione de' Cabrei»⁵.

3. Il fondo Commende dell'Archivio Storico dell'Ordine

La ricchezza dell'Ordine Mauriziano si è sostanziata soprattutto nella proprietà e gestione di grandi patrimoni terrieri, che hanno consentito il perseguimento e lo svolgimento di attività sociali di assistenza, beneficenza, istruzione e culto; testimone di questa illustre storia è l'Archivio Storico dell'Ordine, ove è conservata documentazione che spazia dall'XI al XX secolo, suddivisa in fondi archivistici denominati per territori e per ospedali (identità e attività sociale principale del Mauriziano) e serie archivistiche per materia o oggetto (es. conti e bilanci; atti notarili) o per ufficio produttore delle carte (es. deliberazioni del Consiglio dell'Ordine). Una particolarità d'eccezione è rappresentata dal fondo denominato *Mappe e Cabrei*, ove si è raccolta e organizzata la documentazione iconografica, rappresentata da singole unità archivistiche che per la loro natura estrinseca (dimensione, formato, supporto) non era possibile conservare nei mazzi, unità di conservazione dei suddetti fondi archivistici [Scalon 2012, 20]. Nella ricerca storica si deve necessariamente procedere su questo doppio binario per correlare le carte con le immagini: all'attività di studio delle carte relative al territorio si è dunque contestualmente intrapresa un'attività di riordino funzionale della documentazione iconografica. Il fondo *Mappe e Cabrei*, in parte già suddiviso in ordine ai possedimenti principali, è stato rivisto con una schedatura di ciascuna unità archivistica che rileva informazioni riguardanti oggetto, datazione, autore, nonché gli elementi estrinseci: è stato questo il primo passo che ha consentito di attribuire ai diversi territori la relativa iconografia. Su questa base si sta procedendo con uno studio, e un rilievo, più analitico riguardo alla situazione e alla gestione dei numerosi possedimenti mauriziani, e contestualmente si riordinano le fonti e si creano strumenti per agevolare la fruizione del patrimonio archivistico mauriziano.

Il lavoro d'archivio sulle commende è cominciato verificando la presenza di inventari: si conservano una ventina di volumi che si riferiscono, anche nel titolo, alle commende, distinguendo commende magistrali, patronate, di libera collazione, derivanti da benefizi ecclesiastici, della Savoia, degli Stati Sardi, dell'Ordine di San Lazzaro e altro ancora. Si sono individuate in particolare le tre commende più note ed estese per territorio e per documentazione, la commenda magistrale di Stupinigi, la commenda di Santa Maria di Staffarda e la commenda di Santa Maria di Lucedio, cui afferiscono anche numerosi documenti iconografici conservati in singolo nucleo nel fondo *Mappe e Cabrei*. Le commende meno note sono numerosissime, ma singolarmente di dimensioni più ridotte sia per estensione sia per documentazione conservata: nell'insieme tuttavia si contano più di 430 mazzi, più di 40 volumi o registri e più di 100 unità iconografiche. La presenza di diversa tipologia documentaria relativa alle commende, ossia mazzi, volumi, registri, fascicoli, mappe e cabrei, ha facilitato il lavoro archivistico di mappatura dei fondi, poiché è stato possibile procedere contemporaneamente su diversi livelli, per poi collazionare i risultati e collaudare l'efficienza di una sistemazione logica e logistica in ordine alla fruibilità delle fonti documentarie.

sul dorso o sul frontespizio), e all'interno di questo per cronologia. Si è così venuta a creare la serie *Commende mauriziane*, costituita da registri, volumi e alcuni fascicoli.

La documentazione cartografica riguardante le commende è conservata principalmente nel fondo *Mappe e Cabrei*: si tratta per lo più di cabrei descrittivi e figurati e di alcune mappe dei beni oggetto di commenda o di parti di essi, che spaziano cronologicamente tra il XVIII e il XIX secolo. La "situazione di partenza" presentava i cabrei delle commende suddivisi, e archivisticamente segnati, per provincia (Alessandria, Asti, Cuneo, Torino, Vercelli) o per città o circondario di riferimento (Alba-Bra, Biella, Casale, Cherasco, Fossano, Mondovì, Oleggio, Pinerolo, Saluzzo, Savigliano), o per territori (Nizza, Regno di Napoli, Sardegna), o per tipologia documentaria (Grandi formati). Le mappe erano invece conservate arrotolate con segnature archivistiche generiche (es. COM 1) senza alcun riferimento al territorio di pertinenza. Il tutto con difficoltoso aggancio alle altre fonti relative allo stesso bene. In questa situazione confusa e in assenza di strumenti e fonti storico-documentarie dell'Archivio, che guidassero il lavoro di riordino e inventariazione, si è scelto un intervento il più possibile ragionato, ma *ex novo*.

Per prima cosa si è ritenuto importante individuare precisamente, laddove possibile, i luoghi su cui insistono le denominazioni e/o intitolazioni delle commende, il commendatario e la datazione; ciò al fine di consentire un legame diretto e biunivoco con la documentazione conservata nei mazzi e nella serie. Si è così creata una tabella ove le commende sono elencate in ordine alfabetico per luogo e poi per cronologia; le informazioni possono essere ricercate anche per denominazione, intitolazione, commendatario, datazione e vecchia segnatura, cui è stata affiancata la nuova, riportante semplicemente la denominazione abbreviata del fondo, COM, e un numero progressivo.

La nuova segnatura così individuata sostituisce interamente la precedente e diviene così l'unica segnatura per le unità archivistiche del fondo *Mappe e Cabrei* relative alla commende "minori". Collazionando le diverse fonti non solo si è proceduto a un riordino sistematico, ma si sono predisposti gli strumenti per rendere interamente fruibile la documentazione riguardante i territori delle commende "minori".

Conclusioni

Il complesso lavoro di riordino operato sul ricchissimo fondo degli atlanti (o cabrei) e delle mappe dotate di complesse annotazioni e di lunghe liste di corredo (quindi di fatto equiparabili esse stesse ai cabrei in termini non solo funzionali, ma anche concettuali), condotto nel corso di due anni di intenso studio, ha permesso non soltanto di rendere più accessibile un patrimonio documentario eccezionale, ma ha soprattutto gettato luce sui processi di trasformazione – o viceversa sulla lunga, insospettata, durata – della connotazione agraria e insediativa di larghe porzioni della campagna piemontese. Le commende più estese, più ricche e per le quali in genere esiste anche più di un cabreo, redatto in concomitanza con cambi di commendatari, si collocano nella fertilissima piana del cuneese, ma non mancano estesi «tenimenti» anche nel vercellese, a preminenza di coltivazione risicola, per i quali le mappe mostrano il preciso mosaico corrispondente agli adacquamenti per la messa a coltura. Seppure numericamente più ridotti, non sono inconsueti nemmeno i rilevamenti nell'intorno della capitale, Torino, ove larghe porzioni territoriali erano intensamente coltivate: sono i casi per esempio delle commende presso la regione del Regio Parco (poi trasformata da un insediato eminentemente industriale, in parte in dismissione) o la ricchissima tenuta di «Santa Maria del Sepolcro a Pozzo di

CHIARA DEVOTI, CRISTINA SCALON

Strada», oggi una porzione densamente urbanizzata del contesto cittadino, ove nulla lascerebbe sospettare la presenza viceversa di un estesissimo «tenimento», connotato da *bealere* (canali artificiali), campi, orti e un grande complesso architettonico, totalmente cancellato. La misura e la stima della rendita delle commende, raffigurate nei cabrei, rappresentano quindi un eccezionale strumento per la ricomposizione di palinsesti territoriali in gran parte perduti, vera memoria dei luoghi e della loro connotazione storica.

Bibliografia

- AGAS, R. (1596). *A preparative to platting of Landes and Tenements for Surveigh* [...], London: Thomas Scarket.
- DEFABIANI, V. (2012). *Uno strumento nuovo: il Catasto Rabbini (1855-1870) e la sua estensione parziale al Piemonte*, in *I catasti e la storia dei luoghi*. A cura di CADINU, M., Roma: Kappa, pp. 345-360.
- DEVOTI, C. (2011). *I detentori della "langue de la terre": misuratori, topografi e cartografi del Regno Sardo (1683-1860)*, in *La Vallée d'Aoste sur la scène. Cartografia e arte del governo, 1680-1860*, Milano: 24Ore Cultura, pp. 53-59.
- DEVOTI, C., DEFABIANI, V. (2014). *I cabrei e l'immagine del territorio*, in DEVOTI, C., SCALON, C. *Tenimenti scomparsi. Commende minori dell'Ordine Mauriziano*, Ivrea: Ferrero, pp. 37-45.
- DEVOTI, C., SCALON, C. (2014). *Tenimenti scomparsi. Commende minori dell'Ordine Mauriziano*, Ivrea: Ferrero.
- LEYBOURNE, W. (1722). *The Compleat Surveyor or, he Whole Art of Surveying of Land, by a New Instrument* [...], London: Samuel Ballard.
- LONGHI, A. (2008). *Cadastres et territoires. Catasti e territori*. A cura di LONGHI, A., Firenze: Alinea.
- PALMUCCI QUAGLINO, L. (2001). *"Tanto per servizio del Principe che per l'utile del pubblico". Misuratori, estimatori, cartografi-agrimensori*, in *Professioni non togate nel Piemonte d'Antico Regime*. A cura di BALANI, D., CARPENETTO, D. Torino: "Quaderni di Storia dell'Università di Torino", anno VI, n. 5, pp. 111-141.
- SCALON, C. (2012). *Il territorio di Stupinigi nei fondi dell'Archivio dell'Ordine Mauriziano*, in DEVOTI C., SCALON, C., *Disegnare il territorio di una Commenda Magistrale. Stupinigi*. Ivrea: Ferrero, pp.19-38.
- SERENO, P. (1990). *I cabrei*, in *L'Europa delle carte. Dal XV al XIX secolo, autoritratti di un continente*. A cura di MILANESI, M. Milano: Mazzotta, pp. 58-66.
- EAD. (2002). *Rappresentazioni della proprietà fondiaria: i cabrei e la cartografia cabreistica*, in *Rappresentare uno Stato. Carte e cartografi degli Stati sabaudi dal XVI al XVIII secolo*. A cura di COMBA, R., SERENO, P. Torino: Allemandi, pp. 143-161.
- ROGGERO BARDELLI, C. (1996). *Fonti catastali sabaude: l'editto di Carlo Emanuele III per la Perequazione generale de' tributi del Piemonte (5 maggio 1731)*, in *I catasti storici in Italia*. A cura di MARINO, A., Roma: Gangemi, pp. 49-59.

Note

* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso e dialetticamente confrontato anche nel contesto di un preciso programma di ricerca tra il DIST del Politecnico di Torino e la Fondazione Ordine Mauriziano. Introduzione e conclusioni sono ascrivibili a entrambi gli autori; mentre i paragrafi 1 e 2 sono di C. Devoti e il 3 di C. Scalon.

¹ Torino, Archivio di Stato, Camerale Piemonte, art. 693, par. I, reg. 46, fol. 35f e Torino, Archivio di Stato, Corte, *Materie economiche*, Pesi e Misure, m. 1, fasc. 3.

² Torino, Archivio Storico Ordine Mauriziano, *Bolle pontificie, leggi e provvedimenti per l'Ordine de Santi Maurizio e Lazzaro*, aa. 1700 al 1800, vol. 2, pp. 37 sgg.

³ Torino, Archivio Storico Ordine Mauriziano, estratto della Legge del 18 febbraio 1851, pubblicata sulla "Gazzetta Piemontese. Giornale Ufficiale del Regno", n. 48

⁴ Torino, Archivio Storico Ordine Mauriziano, *Commende Patronate, Visitatori, Visite e Cabrei delle Commende*, m. 1, fasc. 5.

⁵ Torino, Archivio Storico Ordine Mauriziano, *Bolle pontificie, leggi e provvedimenti per l'Ordine de Santi Maurizio e Lazzaro*, aa. 1700 al 1800, vol. 2, pp. 37 sgg.

La Nouvelle Maison Rustique: un manuale di agronomia riccamente illustrato *“La Nouvelle Maison Rustique”: a richly illustrated manual of agronomy*

MARIANNA CASTALDO

Ricercatore indipendente

Abstract

“La Nouvelle Maison Rustique” was a publication by the agronomist Louis Liger which remained popular throughout the 18th century, leading to numerous reprints. The publication covers all of the important topics of what was called the “bucolic” life, in the conceptions of the period.

The main topics are: the farmyard, beekeeping, horses and cattle, crops, ponds and rivers, the orchard, pruning and grafting, vegetable gardening and the vineyard. The last volume of the work deals with cooking, and includes many recipes, for meat, game and fowl, vegetables, jams and fruit preserves, and pastries; following this are nine chapters dealing with hunting – of deer, boar, hare, fox, rabbit, wolf, fallow and roe deer.

Liger’s technical-scientific dissertation and recommendations on agricultural practices and on hunting are largely derived from a well-known preceding work, by Charles Estienne and Jean Liébault: “L’agriculture, et maison rustique ; plus un Bref recueil des chasses et de la fauconneri”. Apart from the text, what is most striking about the Liger work is the number, variety and quality of illustrations. Can these illustrations, typical to a handbook on agronomy, be relied on for authentic information on the landscape?

The more than thirty engraved plates of the text can be divided into categories. The “scientific” type offer detailed descriptions of animal anatomy, rural tools and agricultural implements. The “landscape” type, can be further divided into a first category, of illustrations of concepts and advice for the beautiful garden, rich in fountains, shrubs, sculptures and classically inspired columns, and a second category of images in which the countryside serves as the background to bucolic activities. The last category are highly communicative in character, offering glimpses of an idealized rural landscape, in which the manner of depicting nature recalls pictorial models of a certain calibre.

Parole chiave

Agronomia, campagna, paesaggio, Settecento, manuale

Agronomy, country, landscape, 18th century, handbook

Introduzione

Il libro scientifico conoscerà nel XVIII secolo delle trasformazioni che si ripercuoteranno considerevolmente sul pensiero scientifico e sui rapporti tra la scienza e la società. Le lingue antiche saranno poco a poco abbandonate, ed il carattere internazionale della ricerca scientifica si manifesterà per la moltiplicazione delle traduzioni in lingue vernacolari. Le lingue volgari contribuiranno d'altronde anche ad accentuare un fenomeno caratteristico del XVIII secolo: il libro scientifico non sarà più destinato solamente al mondo dei *savants*.

1. L'importanza del libro scientifico nel XVIII secolo e le tendenze nella sua produzione

È sicuramente nel XVIII secolo che si pone l'apogeo del libro scientifico francese. A partire dall'apparizione della stampa, il libro si è profondamente integrato nel processo della ricerca scientifica: che uno scienziato annoti le sue osservazioni al capezzale di un malato o commenti il contenuto di un testo antico, sarà comunque il libro a costituire l'esito di questo lavoro. Certo i primi periodici scientifici comparvero alla fine del XVII secolo ma essi non adempivano ancora alla loro funzione di rapida pubblicazione, funzione che gli permetterà di soppiantare il libro come mezzo di diffusione privilegiata della scienza durante il corso dei due secoli successivi. Numerose opere di volgarizzazione verranno pubblicate per un vasto pubblico non specializzato. All'opposto, ricchi collezionisti riuniranno delle pubblicazioni di gran lusso che formeranno spesso la base di biblioteche congiunte ai *cabinets d'histoire naturelle* [Jammes, 256]. Questi amatori, pur non essendo dei veri studiosi, soddisfano, con l'acquisto di queste opere volgarizzate, il loro gusto per la conoscenza scientifica e per il *bel libro*.

Uno studio delle discipline trattate nel libro scientifico in Francia nel XVIII secolo permette di constatare due fenomeni: da una parte un'evoluzione lenta, che marca profondamente e durevolmente la produzione, d'altra parte delle forti concentrazioni di opere, in pochi anni o addirittura in pochi mesi, su dei soggetti molto spesso molto precisi e specifici.

Le evoluzioni lente della produzione del libro non sono spesso che le manifestazioni percettibili delle mutazioni del pensiero scientifico. L'esperienza e l'osservazione, che divengono le regole dominanti della ricerca scientifica, creano un processo di evoluzione del pensiero scientifico che corrisponde esattamente ad una progressione quantitativa di opere di scienze naturali o sperimentali. In opposizione a questi mutamenti lenti, le concentrazioni anormali di opere su uno stesso soggetto hanno molto spesso un carattere evenemenziale e puntuale. Un fenomeno naturale, una scoperta scientifica, vanno a provocare la pubblicazione di una letteratura che la polemica, l'infatuazione del pubblico o la moda del tempo amplificano.

2. Gli studi sull'agricoltura e l'agronomia del XVIII secolo

Studiando le tendenze della produzione del libro scientifico, il fenomeno più importante del XVIII secolo è senza alcun dubbio quello dell'agricoltura e dell'agronomia [Jammes, 259]. Noi non prendiamo in considerazione per questo studio che gli aspetti scientifici dell'agricoltura, ma bisogna ricordare che questa infatuazione è dovuta alla congiunzione di un doppio interesse che porta il pubblico, da una parte, verso le scienze naturali e la loro applicazione, d'altra parte, verso l'economia politica e le ricerche condotte dai fisiocratici.

Lo studioso André Bourde ha così rilevato nella sua gargantuesca opera *Agronomie et agronomes en France au XVIIIe siècle*, più di ottocento titoli apparsi in Francia tra il 1750 e il 1810 concernenti l'agricoltura sotto tutti i suoi aspetti. Alcune opere sono spesso riedite con dei rimaneggiamenti talvolta davvero pesanti. La sua opera si apre con un'introduzione in cui l'agronomia e gli agronomi sono definiti con precisione, in rapporto al movimento fisiocratico. Né bien avant la physiocratie, le mouvement agronomique lui survivra, et il n'est pas sans intérêt de noter que les chambres d'agriculture et les ingénieurs agronomes de nos jours se réclament bien mieux et bien plus justement de leurs authentiques ancêtres que des «Economistes» théoriciens [Bourde 1967, 997].

L'agronomia per l'autore - a dispetto delle intenzioni della fisiocrazia, che pretende di scoprire le leggi dell'economia e della società - non ha per scopo che trovare le regole della buona coltivazione.

Anche se le innovazioni proposte dagli agronomi autori di queste opere analizzate da monsieur Bourde sono state assimilate da una élite di grandi proprietari terrieri e di fattori di un certo livello, hanno comunque contribuito ad accelerare un'evoluzione la cui ampiezza non diverrà reamente misurabile che nel XIX secolo [Craeybeckx 1975, 977].

L'opera di monsieur Bourde è divisa in tre parti: la prima studia i sistemi agronomici che presero vita nel XVIII secolo, dal 1700 al 1788 ; la seconda considera la messa in valore delle terre: la produzione, le tecniche, i lavori e gli uomini; la terza parte tratta i problemi più amministrativi dell'agronomia, con un esame dettagliato dell'opera di Henri-Léonard Bertin, controllore generale e poi segretario di Stato, dal 1759 al 1780 [Bruguière 1969, 56].

Eppure, la storia sociale non è sottovalutata nella sua opera, come fa notare l'autore infatti, la vera originalità degli agronomi è la documentazione che essi forniscono sugli strati più umili e generalmente più ignorati della gerarchia sociale nel mondo rurale. Quanto alla lotta tra la *routine* e le nuove tecniche Bourde dimostra che essa non nasconde solamente, una certa ipocrisia sociale, da parte dei rinnovatori, ma anche che essa è uno dei teatri della sensibilità del secolo; essere utili all'agricoltura è, come sostenuto da La Salle de l'Étang, l'ambizione di una bella anima, o come sostenuto da Roland de la Platière, la più dolce ricompensa per l'uomo buono.

Infine l'autore fa notare che le tavole e le vignette delle opere da lui consultate, evocanti con una esattezza sorprendente *les travaux et les jours*, sono una fonte di documentazione insostituibile per conoscere la vita quotidiana dei nove decimi dei francesi dell'epoca. La *Nouvelle Maison Rustique* di Liger apparsa nel 1700 sarà stampata tredici volte fino al 1798. Queste opere di agricoltura saranno insieme a qualche periodico le principali diffonditrici della rivoluzione agronomica e delle innovazioni tecniche di questa epoca.

Si possono in effetti distinguere due tipi di pubblicazioni: prima di tutto i grandi trattati generali dove sono presentati dei veri e propri sistemi agronomici. È sicuramente il caso del già citato Liger e della sua *Nouvelle Maison Rustique*. Liger si situa nella tradizione del XVI e XVII secolo illustrata nell'opera *Agriculture et maison rustique* di Liébaut ed Estienne, nel *Théâtre d'agriculture* d'Oliver de Serres o nella *Maison champêtre* d'Elie Vinet.

Ma questi grandi trattati, che sono stati spesso riediti, sono comunque relativamente poco numerosi. Alla stregua delle ricerche scientifiche perseguite all'epoca, la maggior parte delle opere d'agricoltura sono delle monografie specializzate. Se alcune sono dei plagii di autori più antichi, altre hanno realmente contribuito al miglioramento della gestione delle aziende agricole. Queste pubblicazioni scelgono di rispondere alle difficoltà che pongono le malattie dei vegetali, o per esempio, alla conservazione ed al trasporto delle derrate.

Parallelamente, una nuova categoria appare e va crescendo considerevolmente: i trattati scritti per gli agronomi amatori. Questi, mantenendo una sensibilità vicina al fascino mondano degli ovili del tempo, desiderano ugualmente controllare meglio la produzione dei loro domini. L'agricoltura mette così in evidenza un fenomeno nuovo e considerevole per la storia del libro scientifico, quello della *vulgarisation*.

MARIANNA CASTALDO

3. La Nouvelle Maison Rustique di Liger

Louis Liger nacque ad Auxerre, nel febbraio 1698 e morì a Guerchy nel 1717. È stato un agronomo francese molto prolifico. Non si conosce nulla dei particolari della sua vita, che trascorse probabilmente proprio tra i campi. È conosciuto per le molteplici opere sull'agricoltura e sul giardinaggio, opere a volte mediocri ma molto utili [Michaud 1862, 194-195].

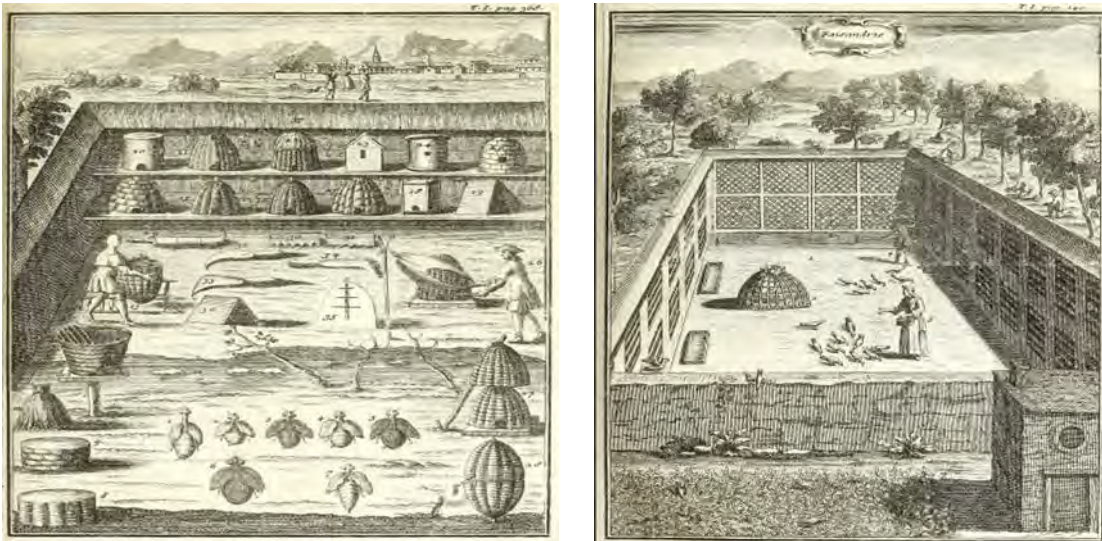
Oltre alla *Nouvelle Maison Rustique*, Liger scrive anche il «Dictionnaire général des termes propres à l'agriculture, avec leurs définitions et étymologies, pour servir d'instruction à ceux qui souhaiteront se rendre habiles en cet Art», l'opera di giardinaggio «Le jardinier fleuriste ou culture universelle des fleurs, arbres, arbustes et arbrisseaux servant à l'embellissement des Jardins, il Nouveau théâtre d'agriculture et ménage des champs e l' Amusemens de la campagne, ou Nouvelles ruses innocentes qui enseignent la manière de prendre aux pièges toutes sortes d'oiseaux et de bêtes à quatre pieds, avec les plus beaux secrets de la pêche dans les rivières et étangs, et un traité général de toutes les chasses».

Oltre a queste specifiche opere sull'agronomia e sul giardinaggio, Liger ha anche scritto un'opera sulla città di Parigi, *Le voyageur fidèle ou guides étrangers dans la ville de Paris*, una sorta di guida sulla quale i suoi contemporanei non sono stati molto teneri. Come ne scriveva il benedettino Louis Mayeul Chaudon nel suo *Nouveau Dictionnaire Historique ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des Talens, des Vertus, des Forfaits, des Erreurs depuis le commencement du Monde jusqu'à nos jours*, l'opera di Liger è ricca di imprecisioni ed errori descrittivi.

Ma tornando a *La Nouvelle Maison Rustique*, l'opera si articola in due tomi. Il primo è composto da due parti, la prima divisa in sei libri, la seconda invece in cinque. Il secondo tomo è anch'esso diviso in due parti, divise a loro volta in tre libri ciascuna.



Fig. 1: Antiporta e frontespizio dell'opera.



Figg. 2-3: Illustrazioni dell'opera, *L'apicoltura*, *La fagianaia*.

Gli argomenti principalmente trattati sono: l'aia, l'apicoltura, i cavalli, il bestiame, l'agricoltura, gli stagni ed i fiumi, gli alberi da frutta, la potatura e l'innesto, l'orto e la vigna. L'ultimo libro si occupa invece di cucina e contiene le più disparate ricette: per la carne, per la cacciagione ed i volatili, per i legumi, per le confetture e le conserve di frutta, per la pasticceria. Al termine di questa trattazione culinaria seguono nove capitoli incentrati tutti sulla caccia: al cervo, al cinghiale, alla lepore, alla volpe, al coniglio, al lupo, al daino ed al capriolo.

Buona parte del materiale di questa dissertazione tecnico-scientifica e dei consigli sulle pratiche agricole e sulla caccia, sono ripresi, come abbiamo anticipato, dalla celebre opera *L'agriculture, et maison rustique ; plus un Bref recueil des chasses et de la fauconnerie* di Charles Estienne e Jean Liébault, che dal secolo precedente circolava ancora copiosamente nelle librerie francesi. Oltre ai contenuti, sono presenti grandi similitudini anche nell'apparato di immagini che correde l'opera: sia quelle che descrivono le parti del corpo degli animali, sia in quelle in cui è presente lo sfondo paesaggistico.

La quantità delle immagini è però molto diversa. Mentre nell'opera di Estienne e Liébault troviamo poco più che una decina di immagini, nei due tomi dell'imponente lavoro di Liger ritroviamo trentuno incisioni.

Queste illustrazioni da manuale di agronomia possono darci delle serie informazioni sul paesaggio agreste francese?

Il libro scientifico illustrato ha nel XVIII secolo lo scopo di mettere a disposizione dei lettori una rappresentazione esatta e perfetta dell'oggetto in esame, che si tratti di una pianta, di un animale o di un attrezzo da lavoro fa lo stesso. Sotto questo punto di vista l'opera di Liger si adatta perfettamente, infatti, sia le rappresentazioni di piante che di animali ed attrezzi sono estremamente realistiche e fedeli.

Ma ciò che colpisce di più delle illustrazioni dell'opera di Liger è la varietà delle numerose immagini. Queste *planches gravées* infatti, possono essere suddivise in più categorie. Possiamo ammirare quelle di tipo scientifico, che si occupano della descrizione dettagliata della corporatura degli animali o delle attrezzature per il lavoro agreste; quelle invece, di tipo paesaggistico si dividono a loro volta in illustrazioni che riguardano i suggerimenti e le

MARIANNA CASTALDO

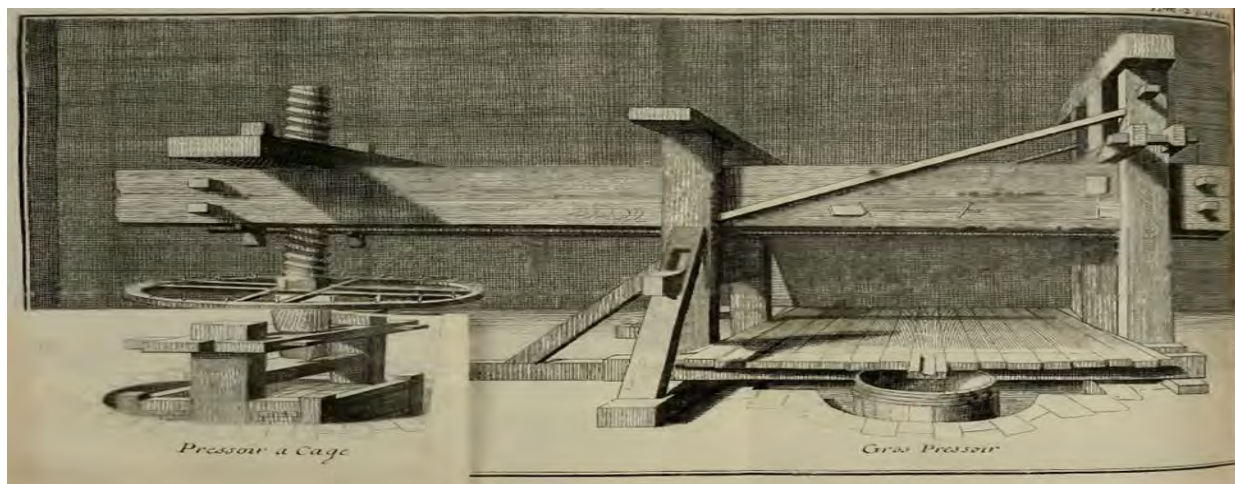
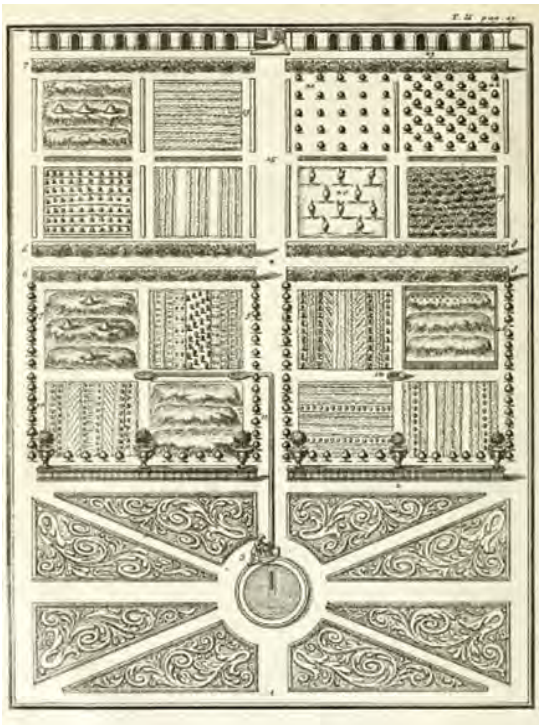


Fig. 4: Illustrazione dell'opera, Attrezzo per la pressa.

proposte per ottenere uno splendido giardino, ricco di fontane, arbusti, statue e colonne di ispirazione classica; ed altre invece, in cui la campagna fa da sfondo alle varie occupazioni agresti trattate nell'opera. Queste ultime in particolare ci regalano ampi scorci di un idealizzato paesaggio rurale, nella cui naturalità possiamo comunque riscontrare dei richiami a modelli pittorici di un certo calibro. Si tratta di echi ed atmosfere campestri che richiamano ai dipinti dei grandi pittori seicenteschi Annibale Carracci, Francesco Albani e il Domenichino. Non si tratta di copie pedissequae, ma la presenza di alcuni elementi, la posizione di alcune figure umane e l'atmosfera di fondo del paesaggio creano queste correlazioni. Possiamo ritrovare dei richiami anche nella miniatura, un esempio su tutti è quello delle rappresentazioni dei Mesi del *Très Riches Heures du Duc de Berry* dei fratelli Limbourg e soprattutto per quelle dei mesi di giugno, in cui avviene la raccolta del fieno, e per quello di marzo, in cui avviene l'aratura.

Ovviamente non si tratta di immagini speculari, in quanto la presenza dell'imponente castello con le sue mura di cinta occupa la maggior parte dello spazio, cosa dovuta alla volontà di esaltare il contesto di nobiltà e lusso in cui viveva il committente di questo celebre libro d'ore, ma la presenza di soggetti sia femminili che maschili con le falci tra le mani e soprattutto in lontananza la rassicurante presenza della grande dimora creano un parallelo tra le due immagini.

Tornando alle incisioni di Liger, possiamo farci un'idea molto precisa delle modalità di svolgimento delle attività agricole e al contempo ammirare dei paesaggi agresti che non possiamo ricondurre a dei luoghi geografici precisi, ma che comunque ci danno informazioni attendibili sull'ambiente rurale francese. Sullo sfondo di queste illustrazioni è sempre possibile intravedere in lontananza la grande casa nobiliare del proprietario dei terreni, così come possiamo vederla nell'illustrazione dell'antiporta (fig. 1). Qui la facciata ed il giardino di ispirazione classica, che normalmente accolgono i visitatori, sono posti in modo da essere percepiti ma non visti a pieno e l'aia, l'orto, il cortile posteriore e le stalle, situate alle spalle dell'edificio sono posti in primo piano e divengono il soggetto principale dell'immagine. Quasi sempre la grande casa nobiliare sullo sfondo è accompagnata a breve distanza, sul lato posteriore, dagli edifici adibiti alla produzione agricola o all'allevamento, come il mulino (fig. 7) o la fagianaia (fig. 3).



Figg. 5-6-7-8: Illustrazioni dell'opera, Il giardino classico, L'aratura, La raccolta del fieno.

MARIANNA CASTALDO



Figg. 9-10: Illustrazione dell'opera, La raccolta e il trasporto del fieno, La vendemmia.

In altre illustrazioni invece abbiamo proprio in primo piano la presenza degli edifici rurali in cui avvenivano le attività agricole e al cui interno quindi si svolgeva la vita dei contadini e dei fattori (fig. 8), edifici semplici principalmente costruiti in mattoni, su due o tre piani, illustrazioni, che come ci suggerisce monsieur Bourde, donano uno scorcio sulla vita quotidiana di nove decimi della popolazione francese dell'epoca.

Conclusioni

Questa panoramica di immagini illustrate documenta quanto la precisione ed il rigore scientifico del XVIII secolo abbiano influenzato anche l'arte dell'illustrazione libraria e soprattutto per quanto concerne la trattatistica, un tempo quasi del tutto priva di illustrazioni. Come già detto, queste *planches gravées* non riescono a fornirci la precisione dell'informazione geografica del paesaggio cui si riferiscono, ma non possiamo comunque negare la fedeltà con cui ci descrivono gli ambienti rurali. Un esempio su tutte è l'incisione sulla vendemmia (fig. 10), che a differenza delle altre che ci mostrano una campagna perlopiù pianeggiante, presenta sullo sfondo la tipica sistemazione a "terrazzamento" realizzata nei paesini collinari del sud della Francia per la coltivazione della vite.

Bibliografia

- BOURDE, A. (1967). *Agronomie et agronomes en France au XVIIIe siècle*, Paris : S.E.V.P.E.N.
BRUGUIÈRE, M. (1969). *Naissance de l'agronomie moderne [André Bourde, Agronomie et agronomes en France au XVIIIe siècle.]*. In: *Journal des savants*, Paris.
CRAEYBECKX, J. (1975). Bourde (André J.). *Agronomie et agronomes en France au XVIIIe siècle*. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 53, fasc. 3.
JAMMES, B. (1990). *Le livre de science*, in *Histoire de l'édition française*, a cura di Roger Chartier e Henri-Jean Martin, Parigi : Fayard.
MICHAUD, L. G. (1862). *Nouvelle Biographie générale*, t. XXXI.

*“Un magnifico parco tutto coltivo, della massima e più squisita fruttificazione”.
Efficienza produttiva e qualità estetica nella costruzione del paesaggio
lombardo all’inizio dell’Ottocento: il caso di Velate in Lombardia
“A magnificent park all cultivated, of the highest and most exquisite fruiting.”
Farm production efficiency and aesthetic value in landscape design at the
beginning of Nineteenth century: the case study of Velate in Lombardia*

MARICA FORNI

Politecnico di Milano

Abstract

This paper will focus on the multi-cultural background of the architectural design developing new relationships between a country house and its production system.

The Belgiojoso villa and its estate in Velate have been considered a landscape reference in their time as their efficiency in exploiting agricultural resources encountered a new specific aesthetic quality. The overall picture emerging from primary archival resources brings light to the relation between the two main actors of this process: the commissioner Rinaldo Barbiano di Belgiojoso and his architect Giuseppe Pollack. They both resulted having a deep knowledge of the updated debate on theory and construction of “landscape gardening and design” in the European cultural stage set between XVIIIth and XIXth centuries, thus participating to an international scenario where the Velate case study can be included.

Parole chiave

Paesaggio, architettura, agricoltura, trattati di architettura, Lombardia XIX secolo
landscape, architecture, agriculture, architectural books, Lombardia XIXth century

Introduzione

“È uno dei primi paesi dove si è adottata quell’agricoltura a disegno che fa somigliare le campagne a giardini; opere che resero venerata la memoria del Principe Rinaldo di Belgiojoso” [Cantù 1858, 553]. Le parole di Cesare Cantù enfatizzano il carattere artificiale e di conseguenza la dimensione culturale del paesaggio che caratterizza il borgo di Velate dove, nei primi due decenni dell’Ottocento, Rinaldo Barbiano di Belgiojoso (1760-1823) aveva investito ingenti risorse economiche per migliorare la redditività di un vasto latifondo, contribuendo alla trasformazione degli assetti agricoli e agrari nel monte di Brianza dove “nulla si presenta di sterile o di abbandonato” [De Capitani d’Hoe 1809, 128]. Prende forma così un episodio poco noto di quella storia di “lunga durata” dell’incivilimento della Lombardia, sedimentata nel paesaggio stesso che avrebbe trovato in Carlo Cattaneo il più noto esegeta, nelle memorabili pagine in cui descrive la varietà delle componenti di quella “vasta macchina agraria” costruita dal lavoro di più generazioni, capaci di ordinare con sapienza “gli sparsi elementi a un perseverante pensiero” [Cattaneo 1844, XVIII]. Già dalla fine del XVIII secolo la singolarità di quel “disegno dei campi”, con le sue differenti connotazioni dalla pianura irrigua e alle catene montuose, appariva ai viaggiatori associata alla stessa immagine dello stato di Milano. Dalla seconda metà del Settecento, nel

programma di riforma delle istituzioni avviato dal governo asburgico, questo territorio era diventato oggetto di interesse come “spazio unitario, costituito di uomini e ambienti, concettualmente formulabile in un insieme di potenzialità da valorizzare in senso produttivo, attraverso strumenti e apparati a ciò predisposti” [Visconti 2013, 40; Meriggi 1996, 9]. Al fine ideale di contribuire alla “pubblica felicità” corrispondeva la concreta esigenza di procedere con ogni moderno mezzo al risanamento del bilancio dello stato [Caizzi 1968, passim] a partire da basi conoscitive attendibili, premessa insostituibile per una maggiore efficienza nell’amministrazione. Per assecondare questa tendenza nel 1776 era stata fondata da Maria Teresa d’Austria, la Società Patriottica e investita della funzione di incentivare l’aggiornamento delle conoscenze teoriche e pratiche nell’ambito delle scienze utili [Molla Losito 1982]. L’intensa opera di discussione e divulgazione delle riflessioni teoriche e delle applicazioni pratiche fu in parte disattesa dall’assenza di un riscontro concreto da parte del governo, lasciata alle iniziative meritorie dei soci, per lo più appartenenti alla nobiltà [Visconti 1997, 349-367; Eadem 2008, 169-178]. Tra loro svolge un fondamentale ruolo di tramite nel composito scenario delle moderne scienze Lodovico di Belgioioso, zio di Rinaldo, *fellow* della Royal Society e corrispondente da Londra, dove risiede come ambasciatore del governo asburgico [Forni 2015].

Questi possidenti condividono le consuetudini che accomunano in Europa la società più progredita e si esprimono anche nella tendenza ad associare nuovi valori alla vita in campagna: “Aujourd’hui le gout de l’agriculture a gagné toutes les classes de propriétaires, et les plus riches ont souvent le loisir de passer à la campagne au moins la moitié de l’année. Tous cherchent donc à s’y faire occupations utiles et agréables, et l’agriculture est sans contredit celle qui offer le plus d’avantages et jouissance réelles à l’homme sage et intelligent” [de Perthuis 1810, 59]. Con la Restaurazione proprio le sperimentazioni agrarie avrebbero ricevuto programmatico risalto nel parco della residenza reale di Monza, rinnovando la vocazione originaria ad armonizzare il bosco di caccia con l’attività agricola, esperienza esemplare, ma isolata, dove le componenti oggettive del paesaggio sarebbero risultate integrate in una lettura sintetica, ma idealizzata, [Rephisti 2011, 126-127; Rosa 2007].

Soffermarsi sull’esperienza condotta a Velate nella fase iniziale del suo rinnovamento può contribuire verificare la rispondenza della prassi di trasformazione documentata dagli atti relativi alla formazione/trasformazione e alla gestione di questa proprietà immobiliare ai contenuti della letteratura tecnica coeva, attraverso il riscontro delle specifiche coordinate culturali restituite dagli inventari delle biblioteche dei due principali attori, il principe di Belgioioso e il suo architetto Giuseppe Pollack (1779-1857).

1. Antefatti di un progetto di “agriculture agreable”

L’acquisto dei fondi agricoli in Velate, con alcuni terreni nelle località limitrofe di Lomagna, Arcore e Usmate, al prezzo complessivo di 634130 lire¹ rappresentava per Rinaldo di Belgioioso un’opportunità per mettere a reddito una quota della favolosa eredità lasciata nel 1797 dalla moglie Giovanna Mellerio che lo aveva nominato usufruttuario e amministratore per conto delle tre figlie minorenni Beatrice, Luigia, Carolina.

Entro il 1813 la proprietà si estende per 6263 pertiche milanesi, una superficie pari all’80% del territorio comunale [Pilotti 2004, 109], forse la più vasta tenuta del territorio, ma di gran lunga inferiore rispetto ad altri possedimenti della famiglia. Qui l’aristocratico avrebbe concentrato gli investimenti di maggiore entità nel quadro complessivo della gestione delle



Figg. 1-2: G. Pollack, cascina per Belgiojoso, 1811 (Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, vol. BB 46 - 27G.) Velate, Cascina Belgiojosa, 2009.

altre tenute (Terrazzano, Lecco, Belgiojoso e Chiaravalle), provvedendo comunque a valorizzare la “vocazione” d’uso di ciascuna, grazie all’azione coordinata sui fondi, sulle reti di infrastrutture, sulle componenti edilizie. Strategie diversificate quindi che gli avrebbero consentito di perseguire un decisivo incremento del reddito agrario, dimostrando nei fatti una gestione più avveduta di quella attuata dal padre Alberico, motivo non ultimo di conflitto in un rapporto logorato da un aspro scontro personale, oltre che generazionale, culminato in due successive azioni giudiziarie [Giacchi 2006, 35 sgg.].

Quando nel 1828 il patrimonio di Rinaldo di Belgiojoso sarà suddiviso tra le figlie, il latifondo di Velate, assegnato alla primogenita Beatrice Giulini, sarà valutato 1.258.016 lire milanesi, dedotti i carichi, le riparazioni e le passività. Le tracce materiali di questo sistema produttivo esemplare sono oggi difficilmente percepibili in un contesto di usi del territorio che ha conosciuto profondi mutamenti: solo la casa padronale e alcune cascine, per quanto impoverite, ancora compaiono stranite in un paesaggio omologato dalle urbanizzazioni del secolo scorso, prive dell’essenziale tessuto connettivo costituito da una trama di relazioni funzionali tra le reti di infrastrutture viarie e irrigue, la distribuzione di piantagioni e coltivi, gli oratori, le case da braccianti, i mulini, i torchi fino ai manufatti d’uso più minuti e seriali. Lo stato dei luoghi entrati a far parte del patrimonio delle sorelle Belgiojoso e l’insieme dei miglioramenti conseguiti per iniziativa del padre è ricostruibile attraverso la perizia estimativa stilata il 27 agosto 1821 dagli ingegneri Giosuè Piuri e Anastasio Calvi, corredata in origine di elaborati planimetrici non pervenuti. Nella premessa i due professionisti chiariscono il metodo seguito nell’analizzare: «le variazioni (...), si in decremento che in miglioramento, col soggiungere le nostre osservazioni di perizia intorno alla natura, valore ed effetti delle variazioni seguite in rapporto dell’utilità reale combinatamente anche, ove siane il caso, con quella convenevolezza che non può disgiungersi dai siti di nobile delizia»². A conclusione della stima il valore delle migliorie introdotte è così ripartito : 736623 lire sono attribuite ai fondi “ed ogni altro oggetto relativo ai medesimi” e 705547 ai caseggiati con un ricavo annuo di 38094 lire di cui è previsto nei

quattro anni successivi l'incremento a 46059 lire. Tali previsioni troveranno conferma dal rendimento accertato nel 1824 pari 42737 lire, incrementato nel 1825 a 50987 lire, nonostante i danni alle coltivazioni dovuti alla grandine³.

I due ingegneri incaricati possiedono l'insieme delle competenze che trovano applicazione nel complesso delle opere condotte da Belgiojoso, tuttavia non è al momento documentabile un loro coinvolgimento diretto. Piuri tuttavia ha già prestato la propria opera per la famiglia e per il principe ha progettato opere idrauliche a Velate nel 1818-1819⁴. Nella sua formazione univa “i principi della scienza ad utile applicazione nei più minuti particolari dell'arte sua” e le “sublimi teoriche del calcolo della fisica e dell'idraulica” acquisiti con la frequenza ai corsi presso l'Accademia di Brera e la Facoltà Filosofica di Pavia. Tra le personali attitudini sembra attagliarsi al caso Velate quella “filantropica” di indurre i proprietari terrieri “alla miglior costruzione delle cassine e delle case dei contadini, che pur troppo sono tuttora generalmente fra noi sudicie, ottuse e malsane” [Gazzetta di Milano 15.12.1822, 1987]. Con analogo curriculum di studi, Calvi aveva partecipato nel 1810 al concorso per il ruolo di *Ispettore e Sottoispettore dei palazzi e delle fabbriche della Corona* assegnato a Giacomo Tazzini [Rephisti 2002, 110] e nel 1844 sarebbe intervenuto al sesto Congresso nazionale di scienze, nella sezione di Agronomia, contribuendo alla *Relazione sull'agricoltura dell'alto e basso milanese* [Rivista europea 1844].

All'atto di acquisizione delle proprietà fondiari le destinazioni agrarie prevalenti risultano a brughiera boscata e cespugliata con zerbi nudi, pochi boschi cedui di castagni e con impianti di viti in numero ancora ridotto. Le iniziali condizioni di degrado dei poderi sono ricondotte da Piuri e Calvi all'inadeguatezza delle infrastrutture. Risultano impraticabili le strade poderali e il sistema di deflusso delle acque è insufficiente a preservare i campi dagli allagamenti, la conseguente scarsa redditività delle proprietà aveva ridotto progressivamente gli investimenti destinati alla manutenzione dei caseggiati colonici riducendoli in “vero stato di rovina”.

L'azione intrapresa dal principe risulta necessariamente coordinata nel tempo, in relazione alle differenti condizioni e disponibilità dei fondi. I primi provvedimenti interessano le proprietà acquistate dai Parravicini, le cascine Mongorio e Mongorietto e i relativi fondi agrari in “stato di deperimento”. Gli ultimi sono invece diretti alle proprietà Serponti, acquistate nel 1803, ma consegnate solo nel 1815 dall'affittuario, l'imprenditore cotoniero Adamo Kramer il cui tentativo di incrementare i coltivi era sostanzialmente fallito⁵.

Il risanamento conduce questi luoghi “all'apice della più elevata ed esatta conservazione ed al più elevato stato di floridezza e fruttificazione”, grazie al ricorso a metodologie razionali, “senza risparmio di spese in tutto ciò che poteva tornare vantaggioso per il miglior essere dei fondi”, attingendo a strumenti e pratiche indicati dalla recente scienza agraria. Le conoscenze divulgate dall'editoria specialistica [Fumi 1992; Idem 2003], un tempo appannaggio delle sperimentazioni di pochi cultori e delle società agrarie si andavano gradualmente imponendo nei programmi didattici nell'ateneo pavese [Gabba 2007; Brianta 2008]. Qui le nuove generazioni di ingegneri, a cui appartenevano gli stessi Piuri e Calvi, si formavano all'insegnamento di docenti di vaglio, Giuseppe Marchesi, Filippo Re, Giuseppe Bayle-Barelle, Giuseppe Moretti incaricati dei corsi di Architettura, Idraulica, Agraria e di Architettura Rurale [Gabba 2000; Idem 2007].

2. I fondi agrari e la bachicoltura

La riorganizzazione produttiva del tenimento Belgiojoso è diretta con una “circonspection sage et éclairée, au moyenne de la quel on parvient au but que l'on se propose aux moindres frais possibile, sans compromettre la solidité, ni la convenance d'aucune des parties du travail; en un mot, une économie bien entendu” [De Perthuis 1810, 6].

L'azione decisiva consiste nel recupero di ampie porzioni di zerbo incolto, a partire da movimenti di terra imponenti, finalizzati ad asportare gli strati sterili, raggiungendo gli strati più profondi di terreno fertile per riportarli in superficie. Il sito così modellato livellando le aree depresse, facilmente soggette ad allagamenti e ristagno d'acqua, responsabile di fenomeni gelivi, compone a calco tasselli artificiali, disponibili all'introduzione di boschi, ronchi regolari inframmezzati da siepi o vigneti. Per riavviare il ciclo produttivo si sostituisce alle coltivazioni infruttifere in nuovi impianti, procedendo al rimboscamento con castagni cedui, preferibili per la facilità di adattamento al clima settentrionale e a terreni argillosi e quarzosi, per il portamento, la piacevolezza dell'aspetto e, non da ultimo, per i notevoli impieghi nell'economia rurale, nelle costruzioni, nella viticoltura e, non ultimo, alimentare. Tuttavia tra le piantagioni presenti a Velate e successivamente incrementate il primato è assegnato al gelso, componente distintiva di una secolare valorizzazione economica del territorio della Brianza [Besana 2007] che l'agronomo Johann Burger definisce “agricoltura industriale fondata sulla produzione della seta” [Burger 1843].

Nell'allevamento dei bachi da seta la tenuta Belgiojoso acquisisce una certa notorietà per il rendimento [Storia dei bachi da seta 1818, 278-279] ottimizzando il tradizionale collocamento nelle case coloniche che sono ricostruite, migliorando la ventilazione e adottando per il riscaldamento tradizionali camini, in alternativa alle più moderne stufe sperimentate da Vincenzo Dandolo che a Biumo adotta invece il sistema centralizzato, la cosiddetta “dandoliera”. L'istanza primaria di efficacia economica che indirizza la pianificazione delle migliorie non è separabile dalla ricerca di un esito complessivo di qualità non solo funzionale, ma anche costruttiva e formale. L'integrazione tra componenti utilitaristiche ed estetiche in un sistema conforme a queste pratiche e in grado di contribuire al loro sviluppo è affidata tra 1814 e 1821 all'architetto Giuseppe Pollack, figlio del più noto Leopoldo, nel quadro di un rapporto fiduciario con i Belgiojoso consolidato da due generazioni [Forni 2009, 233-252; Eadem 2012, 42-46].

Il suo contributo si delinea con l'ampiezza di intenti riconducibile alla solida formazione impostagli dal padre e alla familiarità con le molteplici fonti del progetto di architettura, non esclusi i saperi specialistici che ne corroborano i contenuti più innovativi [Forni 2012, 27-54]. Questi sono vagliati nella consuetudine con i committenti più colti e nel confronto con il variegato *coté* di professionisti, di artisti e di tecnici di cui si avvalgono. Tra loro anche gli agenti di campagna, come Penati insediato a Velate, affidatari della gestione dei diversi possedimenti, con competenze ormai aggiornate da una specifica pubblicistica [Ferrario, 1814]. Pollack interagisce quindi in un contesto talvolta faticoso, comunque ricco di molteplici sollecitazioni, difficilmente ricostruibile, se non grazie ai fortuiti indizi che affiorano dai suoi taccuini, come il parere richiesto nel 1811 al “giardiniere” della villa reale di Monza, identificabile con Luigi Villoresi, sul suo progetto per le serre della villa del principe Johann Emanuel Khevenhüller - Metsch a Biumo⁶.

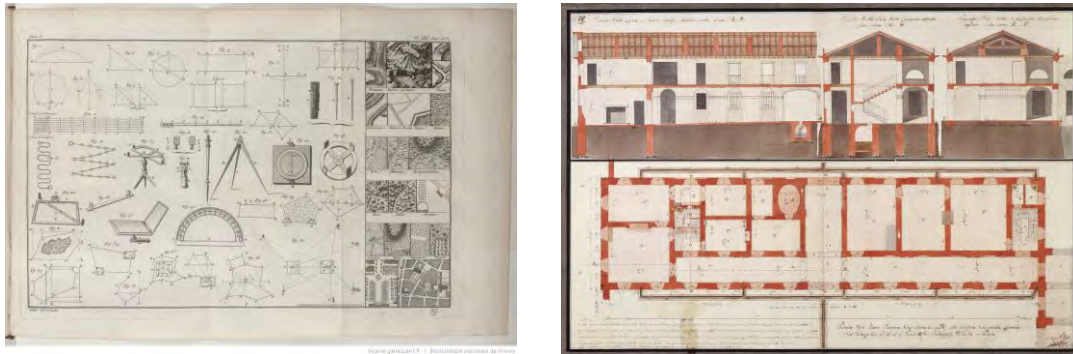
Riferimenti saldi e incontrovertibili a una cultura disciplinare condivisa si rintracciano nella letteratura tecnica coeva in materia di architettura rurale [Gabba 1988] che sembra trovare una sorta di parafrasi nell'assetto del tenimento descritto nel 1821 dagli ingegneri Piuri e Calvi. Sia la biblioteca dell'architetto sia quella del committente [Forni 2012, 28-36] offrono

una meditata selezione di autori rappresentativa dei contenuti fondamentali [Sternberg 1758; Guerrino 1773; Morri 1791; Idem 1795], di applicazioni di interesse emergente, quali la costruzione e manutenzione di infrastrutture [Zanobi del Rosso 1780 ; Morri 1794] ma anche delle recenti divagazioni in contenuti specialistici, di “confine” [Heine 1802; Grohmann 1805] strumenti di “relazione” con la clientela. Infine è attestato il filone per molti aspetti complementare del *landscape gardening* a partire dalle edizioni più significative [Whately 1771; Stieglitz 1802]. Questo, come altri, trova amplificazione nel più vasto orizzonte delle raccolte librerie della famiglia Belgiojoso [Forni 2014], accessibili all’architetto. Qui con testi di botanica, orticoltura, floricoltura, agronomia è presente anche nucleo di architettura rurale [Young 1801; Lasteyrie 1802; Rozier 1809].

La trama “utile” dei nuovi inserimenti, si rivela nella regolarità dei tracciati che affiora, in sequenze concatenate e orientamenti omologhi, dominanti sui relitti più antichi, all’analisi comparata tra le cartografie e gli atti catastali nel periodo compreso tra le due soglie principali, 1721 e 1871 [Forni 2012]. La matrice razionale del progetto che struttura il paesaggio artificiale alle diverse scale, evocata dalla rappresentazione, si fonda sulla tradizionale base di geometria e matematica applicate [Selvafolta 1999, 58-59] ormai disponibile nelle trattazioni evolute nel confronto con le scienze. Dall’*Arpentage* che attiene la misurazione (fig. 3), descrizione e rappresentazione dei terreni [Rozier 1781, I, 676 sgg.], alle tecniche di scavo e di livellamento, al calcolo idrostatico e idrodinamico, queste ultime in continuità con la plurisecolare esperienza lombarda [Bigatti 1995, 201-213], teorica e pratica, in materia di architettura delle acque aggiornata dall’apporto dei matematici, documentato tra le fonti dell’architetto [Belidor 1764-1766; Castelli 1782].

Le operazioni condotte consistono nell’ampliamento dei fossi colatori esistenti e nell’apertura di nuovi, occupando una superficie inferiore a quella della rete precedente, grazie alla disposizione “in linea retta ove fu possibile, all’oggetto di togliere le tortuosità dannose alle sponde dei fossi assai pendenti, sia di quadrare li campi, monchi, vigne e boschi di nuova formazione”. A ulteriore riprova che la “regolarità rettilinea (...è) di vantaggio oltre che alla bellezza al risparmio” le trenta pertiche milanesi corrispondenti alla superficie delle sponde dei fossi coltivate a prato, consentiranno tre tagli di fieno all’anno. Segno tangibile alle diverse scale della valenza anche economica del progetto, il rinnovo della rete infrastrutturale è strumento di riqualificazione complessiva del territorio. Gran parte dei lavori di ricostruzione delle strade comunali è finanziata dal principe, sia in forma diretta, sia indiretta, tramite la concessione di suolo ad uso pubblico e la quota di oneri di manutenzione, ripartita in relazione all’estensione della proprietà. Per migliorare la circolazione di carriaggi e pedoni le sedi stradali sono ampliate e selciate, fondo preferito alla lastricatura più dispendiosa e gravosa in termini di manutenzione. La continuità e la regolarità dei collegamenti, oltre a migliorare le pratiche di coltivazione, facilita lo spostamento della forza lavoro e ne ottimizza le prestazioni, ma è componente di una specifica qualità estetica del paesaggio, percepita come una “piacevole scorsa di bellezza in bellezza” [Cantù 1836-37].

Da semplici *routes* talune sono trasformate in *avenues* [Rozier 1783 , II, 82] - tracciati primari di valorizzazione di componenti percettive - ricorrendo, in linea con le prescrizioni della manualistica, a carpini disposti a doppia fila o a gelsi, tutti ben regolati e uniformi “combinando in tal modo l’utile al dilettevole”, senza sacrificare terreno fruttifero alla smania per l’abbellimento, censurata da Rozier. Dall’analisi complessiva degli elaborati grafici che documentano il progetto di Pollack [Forni 2012, 82-92; 109-118] per la residenza padronale, la casa del giardiniere, quella del fattore (fig. 4) e le relative



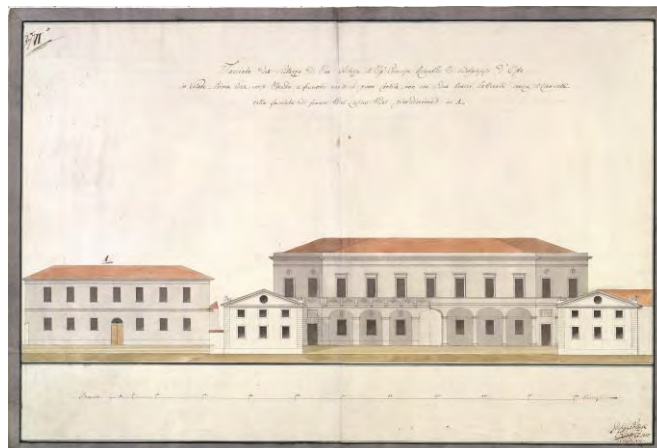
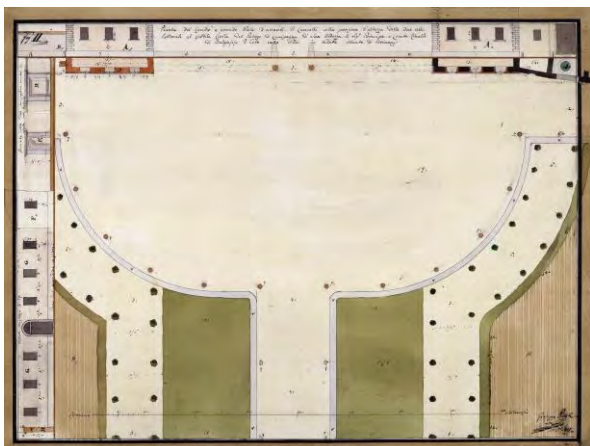
Figg. 3-4: F. Rozier, *Cours complet d'agriculture, théorique, pratique, économique*, Paris, 1783 (Gallica.fr); G. Pollack, *Casa del fattore*, 1817 (già Archivio casati Stampa di Soncino, Milano).

pertinenze si possono rilevare alcuni indizi nel dispositivo formale e prospettico che coordina il rapporto tra questi edifici, il giardino e la campagna circostante. La ricerca di qualità formale e funzionale metabolizza le prescrizioni e i modelli correnti [Mitterpacher 1784; Grohman 1805; Silva 1813] a partire dall'introduzione di "piantagioni ben assortite" diradate per non limitare i benefici della circolazione dell'aria e dell'illuminazione, disposte in simmetria sui due lati del viale prospettico diretto all'Arsenale. Da qui discende poi un corollario di dotazioni: sentieri paralleli alla strada ad uso esclusivo dei pedoni; una serie di colonnette miliari che contrappuntano a cadenza regolare il ciglio stradale; le insegne sostituite con "cartelle e mostre dipinte"; sedili e siti per la sosta e il riparo collocati "ove siano siepi si ritengano basse, ed ove sono sinuose, tra mezzo piante aggruppate, disposte ad arte, si possa godere delle belle vedute, ch'offre il paese" [Silva 1813, 170]. Dalla strada postale da Milano a Lecco a quelle comunali, al servizio delle cascate Mongorio, Brugorella, Brina, Vega, Cassinetta, Valmora fino ai tracciati poderali, tutto il sistema viario è interconnesso a quello idrico, in un congegno che dipende alle varie scale, come osservano Piuri e Calvi, dall'accuratezza delle tecniche costruttive. La tenuta degli argini, la presenza di rinforzi collocati nei risvolti, in corrispondenza dei salti di livello o nei sottopassi degli accessi, là dove la velocità dell'acqua in discesa potrebbe erodere le sponde dei canali, preserva i tracciati viari, i sentieri e i ponti di attraversamento costruiti in muratura.

3. La residenza e i fabbricati rurali

Le risultanze materiali di questa trama si differenziano e specializzano rispetto alla prevalente vocazione produttiva del sito in prossimità del ganglio vitale del sistema che si impone visivamente con la residenza padronale la cui ricostruzione su progetto di Giuseppe Pollack non sarà mai completata. I vincoli imposti dal tessuto edilizio del borgo e dalla morfologia degli edifici preesistenti, erano difficilmente riducibili al risultato auspicato da Silva: "comporre un insieme ben ordinato, e saggiamente inteso e non (...) un confuso ammasso d'edifici mal congiunti, ove l'occhio sia distratto dalla moltitudine delle parti, ed offeso dal loro disordine" [Silva 1813, 70]. L'architetto ordina la composizione ricorrendo a elementi di regolarizzazione con cui abbozzare un'apparente simmetria nella disposizione dei nuovi fabbricati prospicienti sul cortile. Questo è concepito come una piazza privata che "serve a far spiccare la casa, e procurarle uno spazio in avanti pieno di luce, e

MARICA FORNI



Figg. 5-6: G. Pollack, “Pianta del rondò e gran viale”; “Facciata del palazzo ... prima idea...”, (già Archivio Casati Stampa di Soncino, Milano).

vistoso”. Al tempo stesso è un congegno regolatore, per scala e per funzione, dei rapporti tra la residenza, il giardino, le dipendenze di servizio disposte sui due lati e il sistema produttivo diffuso sul territorio, da cui tutto l’insediamento trae la più concreta e compiuta ragione di essere. Lo delimitano due bassi edifici che disegnano due quinte laterali alla facciata della casa padronale: a sinistra l’alloggio del fattore (fig. 4) di nuova costruzione, simmetrico alla preesistente casa dei pigionanti. L’asse della composizione dal cortile (fig.5) si proietta sull’emiciclo con i *parterres* d’invito al viale che introduce un cannocchiale prospettico verso i piani coltivati della campagna, racchiuso dalle quinte alberate dei due percorsi pedonali laterali, raccordati da un declivio a prato. Alla calibrata integrazione dei piani che compongono la veduta sul paesaggio fertile, Pollack associa, due giardini utilitaristici, separati da un viale interno in asse con la strada del Mongorio, coltivati a *potager* quello adiacente alla casa del fattore e a “fiori o all’olandese” quello accanto alla casa del giardiniere.

La casa del fattore (fig. 4), che non si discosta dalla diffusa tipologia a un piano con ammezzato, presenta una pianta regolare e una successione proporzionata di ambienti disimpegnati da un portico interno riparato e ben illuminato per lo svolgimento di lavori al coperto, attraversato dall’ampio androne di accesso e di coordinamento visivo con il *potager*. “Il così detto Palazzo che pare dovesse essere il primo ad ultimarsi, è costruito senza alcun lusso architettonico, presenta l’aspetto piuttosto di una casa civile, che di Palazzo, non è compito che in quella parte necessaria d’una decente e mediocrementemente comoda abitazione”. In conseguenza della carestia del 1817 che aveva stremato le popolazioni della zona, Belgiojoso aveva scelto di fornire sostegno ai coloni, e investire nel mantenimento dei fondi agrari e nel completamento delle unità produttive, rinunciando a completare la residenza e a ricostruire le case del fattore (fig. 4) e del giardiniere. L’assetto descritto nel 1821 lascia supporre l’utilizzo della casa padronale per brevi soggiorni, in linea con le scelte iniziali, per adempiere alle incombenze necessarie per il controllo della gestione della proprietà fondiaria. Anche il giardino, che oggi conserva le tracce della successiva riforma all’inglese voluta da Beatrice Giulini, conserva una prevalente destinazione utilitaristica, con orti, un vivaio di piante, irrigati dalle acque derivate tramite un apposito cavo dalla Molgorana ed un bosco di castagni.

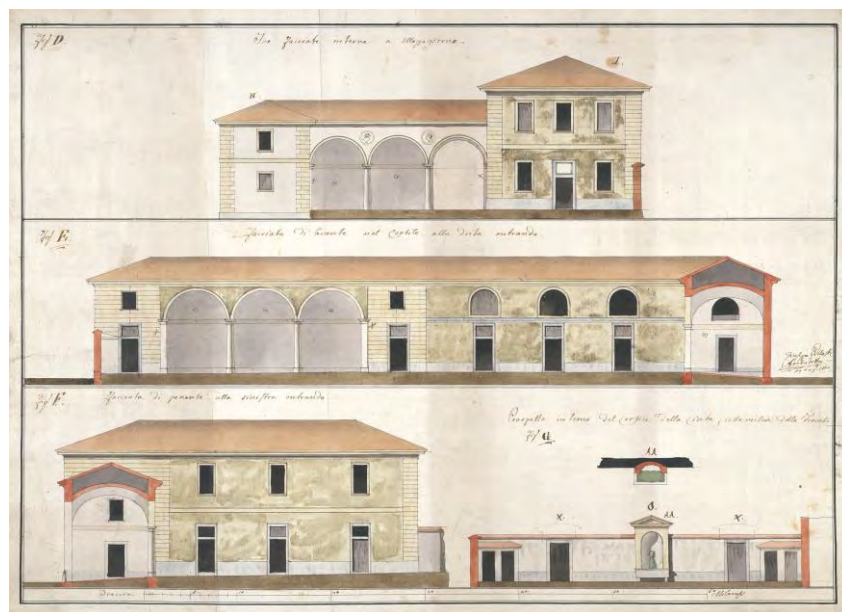


Fig. 7: G. Pollack, prospetti e sezioni della masseria del Bettolino, 1814 (già Archivio Casati Stampa di Soncino, Milano).

Gran parte delle risorse finanziarie era stata destinata quindi alla costruzione, alla manutenzione e all'adeguamento al nuovo assetto produttivo. Dieci fabbricati rurali nel territorio di Velate, con altri tre simili nella località limitrofa di Usmate, sono completamente ricostruiti con un incremento dei volumi, in piccola parte occupato da nuovi vasi vinaj e torchi, a conferma di un sensibile aumento dei vigneti. Per ospitare cinque famiglie di coloni viene edificata ex novo una cascina, la Belgiojosa (fig. 2), lungo l'omonima via diretta a Bernate, di fronte alla più antica masseria della Brugorella, sul sito di una brughiera e un bosco di castagni (1721). L'impianto regolare del fabbricato, nobilitato in facciata da un timpano, recepisce la più funzionale planimetria indicata dai coevi trattati in materia di architettura rurale, serrando lo spazio della corte con la residenza su un lato e i magazzini su quello opposto in rigorosa simmetria, registrata dal rilevamento catastale del 1855. La geometria nitida dell'impianto quadrato caratterizza anche l'arsenale sulla strada per Camparada, destinato a magazzino per la stagionatura dei legnami e dei materiali per la conduzione dei poderi e la manutenzione dei fabbricati. La piccola cascina Rampina a nord ovest del borgo, già proprietà dei Canonici del Duomo di Monza, viene demolita. Da questo progetto di riqualificazione edilizia restano escluse due sole case coloniche in Velate e la masseria del Bettolino ad uso di osteria (fig. 7), ubicata lungo la strada postale per Lecco, dove non viene dato seguito al progetto elaborato da Pollack (fig. 5). Altre case coloniche situate nelle località limitrofe di Usmate, Arcore e Lomagna conservano, lo stato originario, a seguito di semplici opere di adattamento e riparazione. La razionalità delle morfologie, il linguaggio misurato, il decoro conseguito per sottrazione, la qualità dei materiali e delle tecniche costituiscono il carattere comune a tutti gli edifici del tenimento, misura di una qualità corale: "colla novissima solidità buon ordine d'architettura e ben intesa distribuzione de locali adattati all'uso rustico nulla vi si trova che non sia diretto alla vera e solida utilità".

MARICA FORNI

Conclusioni

Il “disegno dei campi” materializzato nel paesaggio di Velate documenta la sapiente declinazione locale di un orientamento più generale della cultura riformista di matrice illuministica. Sullo sfondo dell'intenso dibattito internazionale che attraversa l'architettura tra Settecento e Ottocento, si chiariscono le specificità di questa esperienza innovativa, laboratorio di intuizioni e sperimentazioni, ritrovandone le tracce, altrimenti elusive, nel rapporto che l'architetto instaura con il committente. Il progetto integrale proposto da Giuseppe Pollack, attinge a una pluralità di conoscenze, media istanze non facilmente conciliabili, adempiendo con naturalezza ai desiderata del principe. L'architetto diventa interprete dell'istanza globalizzante dell'architettura rurale, intuita da uno dei suoi più intelligenti cultori, Leon de Perthuis de Laillevault: “...embrasser non seulement l'ordonnance générale de tous les batimens que chaque espèce d'établissement rural exige pour son exploitation particulière, ainsi que les détails de construction de chacun de ces batimens, mais encore tous les travaux d'art dont l'agriculture peut faire usage, soit dans l'économie intérieure du ménage des champs, soit pour la commodité et l'aurément de l'exploitation, soit enfin pour des améliorations agricoles” [De Perthuis 1810, 3-4].

Bibliografia

- BESANA, C. (2007). *Da coloni a imprenditori. Attività economiche e dinamiche sociali tra Ottocento e Novecento*, in *Storia della Brianza, economia, religione e società*, II, a cura di E. Bressan, Oggiono: Cattaneo.
- BRIANTA, D. (2008). *I luoghi del sapere agronomico: accademie, società di agricoltura e di arti meccaniche, orti agrari, atenei (1802-1814)*, in *Istituzione cultura in età napoleonica*, a cura di C. Capra E. Brambilla A. Scotti, Milano: F. Angeli.
- CAZZI, B. (1968). *Industria commercio e banca in Lombardia nel XVIII secolo*, Banca Commerciale italiana, Milano.
- CASTELLI, C. (1787). *Idrodinamica ossia Scienze dell'acqua teorico-pratica esposta in un corso elementare*, Milano: G. Galeazzi.
- CANTU', C. (1858). *La grande illustrazione del Lombardo Veneto*, Milano: Cisalpino Goliardica.
- CANTU', I. (1836-37). *Le vicende della Brianza e de paesi circonvicini...*, Milano: Bavetta.
- DEL ROSSO, Z. (1780). *Memoria che serve di soluzione al problema proposto dalla Reale Accademia dei Georgofili [...] sopra la maniera di costruire, mantenere e risarcire le strade [...]*, Firenze: G. Cambiagi.
- DE PERTHUIS DE LAILLEVAULT, L. (1810). *Traité d'architecture rurale*, Paris: Deterville.
- FERRARIO, G.A. (1818). *L'agente in campagna ossia regola sperimentata per migliorare i prodotti d'ogni genere d'agricoltura ...*, Milano: Tipografia di Commercio.
- FORNI, M. (2009). *Giuseppe Pollack: gli anni della formazione e i progetti per villa Belgiojoso a Velate*, in *Leopoldo Pollack e la sua famiglia*, a cura di G. Ricci G. D'Amia, Bollate: ISAL.
- FORNI, M. (2012). *Giuseppe Pollack architetto di casa Belgiojoso. Villa e tenimento Belgiojoso Giulini della Porta a Velate*, Roma: Gangemi Editore.
- FORNI, M. (2014). *La villa di Lodovico Barbiano di Belgiojoso a Milano nel rapporto tra il committente e il suo architetto (1790-1801)*, “Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte lombarda”, 13, settembre-dicembre. *Gazzetta di Milano*, n° 349, 15 dicembre 1822, p. 1987
- GABBA, A. (1988). *Formazione, condizioni di vita, produzione e sviluppo della cascina nella pianura pavese*, pp. 36-42, in *La cascina come struttura sociale e economica nelle campagne della bassa lombarda*, atti del convegno, “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, anno LXXXVIII, volume XL.
- GABBA, A. (2000). *G. Bayle-Barelle*, in *Parlano un suon che attenta Europa ascolta”. Poeti, scienziati, cittadini nell'Ateneo pavese tra Riforme e Rivoluzione*, Pavia.
- GABBA, A. (2007). *Gli ingegneri lombardi tra proprietà terriera e innovazione agraria*, in *Ingegneri a Pavia tra formazione e professione*, a cura di V. Cantoni A. Ferraresi, Milano: Cisalpino-Monduzzi editore.
- GIACCHI, B. (2006). *Lettere tra Alberico e Barbara Belgiojoso*, Milano: Unicopli.
- GROHMANN, J. G. (1805). *Recueil des dessins contenant des plans de petits maisons de campagne, petits pavillons de jardins...*, Venise: Remondini.

- GUERRINO, T. (1773). *Opera di geometria, stereometria, geodesia, altimetria ... Il tutto ridotto dalla speculativa alla pratica*, Milano: P. Agnelli.
- HEINE, J.A. (1802). *Traité des batiments propre à loger les animaux*, Leipzig: Voss.
- LASTEYRIE, C. P. (1802). *Traité des constructios rurales, ouvrage publié par le Bureau d'Agriculture de Londre, et traduit de l'Anglais, avec des notes et des Additions*, Paris: F. Buisson.
- MERIGGI, M. (1996). *Amministrazione pubblica e territorio. Il caso lombardo tra Settecento e Ottocento*, in *Il territorio lombardo prospettive di ricerca storico - naturalistica dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di A. Visconti, "Natura Rivista di scienze Naturali", numero monografico, 87/2.
- MITTERPACHER, L. (1784). *Elementi di agricoltura...*, Milano: Stamperia Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore.
- MOLLA LOSITO, V. (1982). *La società patriottica di Milano (1776-1796)*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. De Maddalena E. Rotella G. Barbarisi, Bologna: Il Mulino.
- MORRI, G. (1791). *Il perito in Romagna ossia il perito idrostatico ed idraulico*, Faenza: G. Archi.
- MORRI, G. (1794). *Il Perito in Romagna ossia L'architetto nelle strade [...]*, Faenza: G. Archi.
- MORRI, G. (1795). *L'economista instruito nelle fabbriche [...]*, Faenza: Archi.
- PILOTTI M. (2004), *Il permanere della centralità agricola dall'età napoleonica alle soglie del XX secolo*, in *Terre di Brianza*, in *La comunità di Usmate Velate tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di M. Pilotti, Comune di Usmate Velate.
- REPHISTI, F. (2011). *Il Parco reale di Monza*, in *Luigi Canonica architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi F. Rephisti, Archivio del Moderno Mendrisio, Milano: Silvana Editoriale.
- Rivista europea (1844). *Rivista europea*, Milano: Tipografia Vincenzo Gugliemini.
- ROZIER, F. (1783). *Cours complet d'agriculture, théorique, pratique, économique*, Paris : Hotel Serpente.
- SELVAFOLTA, O. (1999). *Ercole Silva, l'architetto e l'artista giardiniere: riflessini sulla rappresentazione e il progetto del giardino all'inglese*, in *Giardini di Lombardia tra età die lumi e romanticismo*, a cura di R. Cassanelli G. Guerci, Comune di Cinisello, Quaderni d'Archivio, 8.
- SILVA, E. (2013). *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano: Vallardi.
- STIEGLITZ, C.L. (1802). *Descriptions pittoresques de jardins du goût moderne*, Leipzig: Voss.
- Storia dei bachi da seta ... nel Regno Lombardo - Veneto e altrove con osservazioni del Conte Dandolo*, Milano (1817) Milano: Sonzogno e Compagni.
- VISCONTI, A. (2012). *La fondazione dell'Orto botanico di Brera e gli anni della direzione dell'abate vallombrosano Fulgenzio Vitman (1728-1806) tra assolutismo asburgico ed età napoleonica*, *Natura*, Atti della Società italiana di Scienze Naturali - Museo Civico di Storia Naturale di Milano, 153, 27- 48 aprile 2012, p. 36 e nota 76
- VISCONTI, A. (1997). *Il ruolo dell'assolutismo asburgico per l'avvio dello studio della natura in Lombardia*, in *Avvocati, medici, ingegneri. Alle originidelle professioni moderne*, a cura di M. L. Betri A. Pastore, Bologna: Clueb.
- VISCONTI, A. (2008). *Terre, pietre e suolo nella Lombardia dell'Assolutismo asburgico: osservazioni naturalistiche, utilità manifatturiera e politica governativa*, in *Terre, terreni e territori*, a cura di M. V. Antico Gallina, Milano: ET.
- La villa, i giardini e il parco di Monza nel fondo di disegni delle Residenze Reali lombarde*. (2009). A cura di M. ROSA, Milano: Skira.
- VISCONTI, A. (2013). *Il trasferimento delle piante nella ombardia austriaca negli ultii decenni della dominazione asburgica*, *Altre modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities*, Università degli Studi di Milano, 10 - 11.
- WHATELY, T. (1771). *L'art de former les jardins modernes traduit de l'Anglais*, Paris: Cellot.
- YOUNG, A. (1801). *Le cultivateur anglais ou oeuvres choisis d'agriculture et d'économie rurale et pratique*, Paris: Maradan.

Note

¹ Mantova, Archivio di Stato, *Casati Stampa di Soncino*, 462.

¹ Mantova, Archivio di Stato, *Casati Stampa di Soncino*, 473 a questa fonte si fa riferimento anche per le successive citazioni.

¹ Mantova, Archivio di Stato, *Casati Stampa di Soncino*, 80.

¹ Mantova, Archivio di Stato, *Casati Stampa di Soncino*, 80.

¹ Milano, Archivio di Stato, Notarile, 49352.

¹ Milano, Archivio Società Storica Lombarda Bertarelli, *Bertarelli - carte Pollack*, 5.

Le fabbriche dell'acqua: fonti d'archivio nei percorsi conservativi del paesaggio rurale marchigiano

Water-system structures: archival fonts for the "conservation routes" of the Marche rural landscape

CARLA PANCALDI

Università di Roma La Sapienza

Abstract

The study examines the historical-cultural values of the infrastructure for water supply, through case analyses based on archival documents. The materials consulted include drawings, technical reports, administrative deliberations, and occasionally videos and documentaries from the second half of the 20th century.

In the Italian countryside, human relationships with water are marked by fountains, drinking troughs and wash houses: important places for community water supply and social aggregation. A specific example of such cases is the Fonte Vecchia ("Old Spring") and public lavatoio (wash house) in the Massignano municipality of the region of Marche. Both the water supply and wash-house are situated along a local road known as "delle Fontane". The font "Strade, Acque e Fabbriche" (1768-1939) in the municipal historical archives, supplies documentary evidence about the history of both buildings. It results that both were constructed in the 19th nineteenth century, in conjunction with the creation of an aqueduct that provided improved supply to the entire village, at very significant economic expense. Documentary videos of local traditions, produced in the second half of the 20th century, provide further evidence of the anthropological value of these structures in the community, to the present day.

Parole chiave

Regione Marche, aree rurali, sorgenti, fonti d'archivio, fabbriche d'acqua

Marche region, rural areas, water sources, archival documents, architectures water

Introduzione

Il presente contributo sviluppa alcune riflessioni sul duplice valore architettonico-funzionale e testimoniale delle fabbriche d'acqua, partendo dal presupposto che, al di là dei casi più studiati di fontane monumentali e dei relativi sistemi di adduzione, una rinnovata attenzione può essere rivolta ai manufatti apparentemente "minori" che caratterizzano la maggior parte dei territori rurali e presentano le maggiori problematiche conservative.

La condivisa monumentalità dei primi, ha da tempo avvicinato storici e restauratori impegnati in un lavoro sinergico di sensibilizzazione, volto anche a contrastare le difficoltà di programmati interventi manutentivi, assolutamente necessari per la conservazione delle fabbriche d'acqua. Singoli studi storiografici, protocolli d'intervento e specifici convegni [Cerioni-Motta, 2010; Pretelli-Ugolini, 2011] hanno riservato una particolare attenzione alle fontane e fontanili nati dal felice connubio fra architettura, scultura ed acqua. Precisamente i casi in cui l'acqua non è solo elemento per dissetare ma concorre alla

CARLA PANCALDI

figuratività dell'opera, nel passaggio scenografico a pioggia o a cascata favorito da ugelli, inseriti all'interno di complessi elementi scultorei a completamento del palinsesto ornamentale. Valga per tutti l'esempio di Roma dove tali architetture, sia per il riuso di elementi antichi ricondotti ad una nuova figuratività nonché opere di insigni artisti, hanno conquistato nel tempo una valenza urbana in grado di orientare alcune scelte conservative anche nei periodi segnati dalle più radicali trasformazioni urbanistiche imposte alla città.

Tuttavia, nel corso dei secoli, un differente valore sembra essere stato attribuito alle fabbriche d'acqua di 'abbellimento' rispetto a quelle 'funzionali', decretando la conservazione e valorizzazione delle prime e non delle seconde. In quest'ultimo caso, la semplicità tipologica ha influito sull'attribuzione di un valore estetico, mai prevalente nelle soluzioni formali, nate con precisi intenti funzionali. Le dimensioni, in alcuni casi molto contenute, l'uso di materiali da costruzione poveri e l'assenza di elementi decorativi, sembrano avere inciso sulla capacità di lettura di un valore che trova il suo "senso" anche nel legame intrinseco con il territorio. Un legame narrato dai documenti d'archivio che, riletti alla luce di un confronto con le testimonianze verbali e le espressioni più varie delle tradizioni, consente di ripercorrere la quotidianità di quelle azioni che rendevano le fontane e i lavatoi, il luogo di incontro di una comunità. Da questo punto di vista, le *fonti* consultate in quanto "documenti d'archivio", testimoniano il diverso stile di vita assunto dalle comunità in funzione della distribuzione dell'acqua nelle abitazioni, del conseguente abbandono di alcuni fontanili e dell'adattamento dei lavatoi extra-urbani. Contemporaneamente, le *fonti* indagate in quanto "architetture", esprimono le capacità costruttive, l'ingegno speso per intercettare le sorgenti, e anche il rapporto biunivoco fra la campagna e l'incasato *intra-moenia*, garantito dalla costruzione a ridosso o comunque nelle vicinanze delle cinte fortificate.

1. Il valore testimoniale delle fonti, lavatoi e abbeveratoi nelle aree extra urbane marchigiane

Nei contesti rurali, ogni attività o intervento sul territorio consacrava il ruolo prevalente, prioritario e ri-generativo dell'acqua quale fonte di vita. In tal senso, le fabbriche d'acqua prese a riferimento, seppure costruite in epoche diverse, con vari linguaggi compositivi e tipologici, identificano comunque il costante rapporto *uomo-acqua*.

Fra i numerosi manufatti presenti nella *Marca* meridionale (ad oggi non esiste un censimento completo), alcune fontane extra-urbane sono parte di sistemi di captazione, raccolta e trasporto dell'acqua più complessi. Ad esempio, nella città di Fermo, le cisterne costruite in epoca romana erano dotate di una fitta rete di cunicoli e condotti parzialmente ipogei che furono ampliati nel Medioevo, oltre la cinta fortificata, per servire nuove fonti pubbliche [Ambrogio-Conforti 2011, 182]. Dal punto di vista tipologico, quest'ultime si sviluppano con una pianta rettangolare, libera sul fronte principale che viene scandito da una serie regolare di archi a tutto sesto, a volte provvisti di parapetti per un uso sicuro delle vasche di distribuzione. In alcuni casi, gli elevati interamente in laterizio, presentano ancora stemmi e iscrizioni che ricordano la famiglia o il podestà che ne avevano autorizzato la costruzione. Fra gli esempi più noti che rispecchiano questa conformazione tipologica, la *Fonte Fallera*, sita nell'omonima contrada e la gemella *Fonte di S. Francesco di Paola*, posta sul lato nord del viale di accesso alla città di Fermo, nonostante l'abbandono dovuto al diffondersi dell'uso domestico dell'acqua, continuano a mantenere un ruolo centrale per la comunità locale testimoniato da iniziative culturali, studi storici e indagini speleologiche.



Fig. 1: O. Spinucci, *Firmum Firma Fides Romanorum Colonia*, Stampa (1639). In primo piano a sinistra una ipotetica rappresentazione della Fonte di S. Francesco di Paola e a destra della Fonte Fallera. (Biblioteca Civica "Romolo Speziati" di Fermo, Sala II, scaff. VV/12, Cartella 2 Fermo e Territorio, Disegno n. 12).

Nei centri di minori dimensioni, si riscontrano soluzioni architettoniche simili ma semplificate, che garantiscono contemporaneamente l'approvvigionamento dell'acqua potabile, la lavatura dei panni e l'abbeveramento degli animali. Il comune di Moresco nella provincia di Fermo, conserva ad esempio, una fonte-abbeveratoio la cui attuale forma è il risultato delle diverse trasformazioni a cui fu sottoposta nel tempo, per migliorare le condizioni igienico-sanitarie ed eliminare i rischi derivanti dalla diffusione di epidemie, a fronte dell'uso promiscuo dell'acqua. Costruita in laterizio, nel primo Ottocento era composta da un'unica vasca coperta da una volta a botte leggermente rialzata. Il fronte principale, come nella fonte pubblica del vicino centro di Monterubbiano, presentava due archi a tutto sesto per favorire l'uso ad abbeveratoio ed un lavatoio esterno aggiunto in un secondo momento.

Nel 1948 l'Amministrazione comunale aveva previsto di realizzare un nuovo lavatoio coperto posto in aderenza alla fonte esistente che doveva comunque essere conservata. Non sono documentati i motivi ma, nel corso dei lavori, la copertura venne ampliata sino a comprendere la struttura esistente e le nuove vasche in cemento armato, poste quasi a

CARLA PANCALDI

ridosso di quest'ultima. Muri in laterizio 'da fabbrica' vennero utilizzati per il tamponamento degli archi e il definitivo ricondizionamento della fonte, ormai resa invisibile, a 'vasca di intercettazione'¹.



Fig. 2: Monterubbiano, provincia di Fermo. Fonte e lavatoio comunale.



Fig. 3: Massignano, provincia di Ascoli Piceno. Lavatoio comunale.



Fig. 4: Moresco. Fonte e abbeveratoio comunale. Metà XIX secolo.



Fig. 5: Moresco. Fonte e abbeveratoio comunale. Circa 1910.

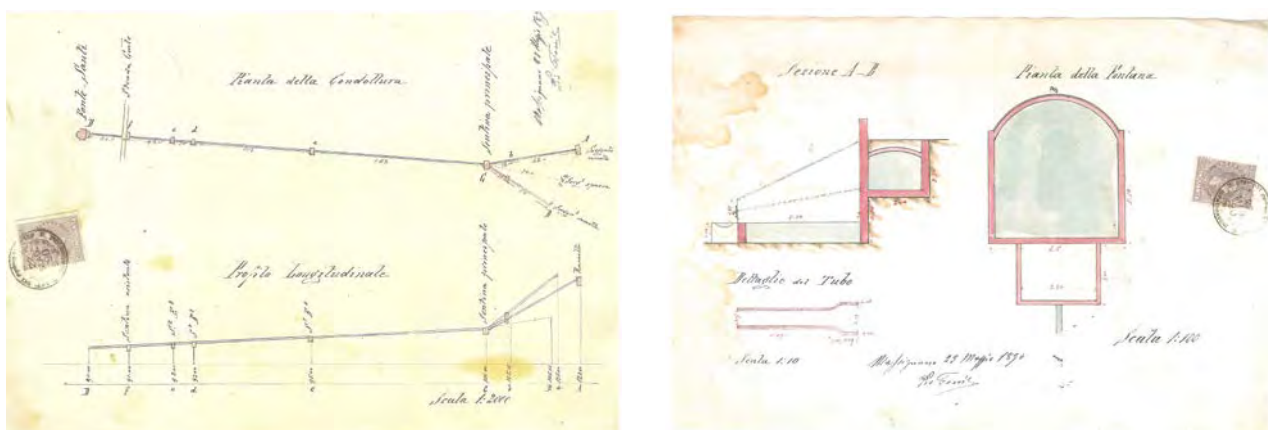
2. La Fonte Vecchia e i lavatoi di Massignano (AP)

Nell'Ottocento, il divieto dell'uso promiscuo dell'acqua potabile *intra-moenia*, determina un generale miglioramento delle condizioni igienico sanitarie e sostanziali modifiche agli stili di vita. Ad esempio, il comune di Monterubbiano con l'Ordinanza n. 141 dell'8 maggio 1833, tenta di regolamentare l'uso delle varie fontane. Il Governatorato locale, vista l'usanza permanente di «imbiancare i panni all'interno di questo comune e di levare le acque dalla pubblica fontana e di renderla limacciosa colla lavatura degli ortaggi e panni» vieta tali operazioni, sanzionate con multe e carcere sino a tre giorni². Quasi un secolo dopo, le attività di razionalizzazione delle fonti di distribuzione continuano a essere testimoniate nei documenti d'archivio. Nel 1912 il Sindaco del comune di Massignano, nella provincia di Ascoli Piceno, emette un'ordinanza che vieta di «asportare in qualsiasi modo l'acqua della fontanina e della vasca abbeveratoio, dovendo tutta l'acqua predetta

“dichiarata non potabile” adibirsi esclusivamente per l’abbeveratoio e per il lavatoio pubblico»³. Nel 1919, con due nuove ordinanze, avverte i capofamiglia della responsabilità di eventuali danni arrecati dai loro figli alla *Fonte Vecchia*, da utilizzarsi solo per la fornitura di acqua potabile e non per lavare i panni⁴. Dalla seconda metà dell’Ottocento, l’evoluzione tecnico-costruttiva nei sistemi di adduzione, ormai in grado di limitare inutili sprechi e nuove norme d’igiene, dimostrano la continua e rinnovata attenzione verso il tema delle fabbriche d’acqua. Per i lavatoi ad esempio, vengono proposte soluzioni costruttive *razionali*, in alcuni casi in grado anche di riscaldare l’acqua e tali da assicurare la facile svuotatura e pulitura delle vasche stesse [Canovetti 1893, 161]. Così, mentre si sperimentano le nuove proposte ingegneristiche ed idrauliche, si avviano i primi lavori di costruzione degli acquedotti *moderni* che, successivamente, consentiranno di garantire l’approvvigionamento anche nelle case private.

Nell’Archivio Storico del comune di Massignano, i fascicoli denominati *Strade, Acque e Fabbriche* testimoniano con una certa continuità i sistemi di utilizzo dell’acqua dal 1768 al 1939, confermando il rapporto costante della comunità con il ricco patrimonio sorgivo che caratterizza il territorio della provincia di Ascoli Piceno. Il sistema di adduzione dell’acqua affidato, in prima istanza, a fontane e fontanine dislocate in varie zone del centro storico e nelle aree rurali contermini, subisce importanti modifiche nel 1890, con l’avvio dei lavori di costruzione dell’acquedotto comunale. Una relazione del 1933 relativa ad ulteriori opere di ampliamento descrive tale sistema di fornitura indicando che

ha origine dalla sorgente di *Fonte Trufo*, ha la lunghezza di circa Km 1,700, una portata normale di litri 0,900 al minuto secondo, cioè litri 72 per abitante, fornisce soltanto il centro abitato (600 ab.) e non viene distribuito nelle abitazioni ma bensì da fontanine pubbliche. [...] Essendo riconosciuto insufficiente il quantitativo giornaliero di cui sopra, che deve alimentare anche il pubblico lavatoio ed abbeveratoio, l’amministrazione comunale ha iniziato le pratiche per arricchire l’attuale serbatoio con l’acqua di un’altra sorgente ritrovata da poco tempo in prossimità della vecchia sorgente⁵.



Figg. 6-7: ing. Pio Fenili (dis.), *Lavori fontana pubblica della frazione Villa Santi di Massignano (1890-91)*. Massignano, Archivio Storico Comunale, b. 142, fasc. X.

CARLA PANCALDI

Alla fine dell'Ottocento il comune viene dotato di due lavatoi, uno sito a ridosso della cinta fortificata e l'altro fuori le mura. Dai documenti dell'Archivio Storico comunale, in corso di inventariazione, non è chiaro se furono progettati entrambi dallo stesso tecnico dell'acquedotto, già impegnato a risolvere le difficoltà dovute all'intercettazione a quote diverse delle sorgenti di alimentazione⁶. La concomitanza con tali opere, fornisce le prime informazioni relative al *pubblico lavatoio* e alla cosiddetta *Fonte Vecchia*, alimentati dalla stessa sorgente *Fonte Trufo* e costruiti in un'area rurale fuori dal centro abitato, a pochi metri l'una dall'altra, lungo la strada comunale *delle Fontane* (detta anche *delle Grazie*).

Il lavatoio pubblico esterno alle mura, è costituito da una serie di vasche compartimentate e da una copertura in cemento armato risalenti probabilmente agli anni Quaranta. Si può verosimilmente ipotizzare che, una precedente copertura in ferro, sia stata sostituita con l'attuale soletta armata, sostenuta da quattro pilastri in laterizio, disposti sul fronte aperto verso la strada pubblica. La restante parte della copertura è appoggiata su una più antica muratura in laterizio che corrisponde ad una struttura preesistente. Dal punto di vista tipologico la copertura in ferro su colonnine in ghisa o pilastri in laterizio, risulta diffusa sul territorio e si ripete con minime varianti, vedi il caso del lavatoio del vicino comune di Carassi, sia in area urbana che rurale. Il 26 gennaio 1890, il Consiglio Comunale di Massignano delibera la costruzione di un altro lavatoio coperto con tettoia in ferro e colonnine in ghisa⁷. Di esso non si conservano ulteriori testimonianze se non l'indirizzo della Giunta, di costruirlo a ridosso del muro di sostegno dell'orto del sig. Gio. Batta Santini, poi interpellato per l'autorizzazione dell'opera.

Nel frattempo, la rete sorgiva presente a valle del centro abitato obbliga a rivedere i lavori dell'acquedotto ed in particolare il posizionamento di alcuni cunicoli e vasche di intercettazione⁸. La *Fonte Vecchia*, sulla base dei documenti d'archivio fino ad ora consultati, sembra nascere dalla trasformazione di un più antico serbatoio dell'acqua. Fra il 1938 e il 1939 fu sottoposta ad un problematico intervento di parziale ricostruzione che il progettista descrive così al Podestà

in merito alla fontana-serbatoio sita nella strada che dal centro abitato di Massignano conduce alla chiesa delle Grazie, pregiami riferire di aver effettuato un sopralluogo e di aver constatato che la parte del piccolo fabbricato rimasto in piedi non dà sicure garanzie di stabilità e non credo quindi conveniente proporre la ricostruzione della sola parte demolita⁹.

Il progetto venne approvato l'11 aprile 1938, i lavori appaltati con licitazione privata alla ditta Federici Amedeo fu Luigi di Massignano, con un ribasso dell'8% sull'importo di L. 2.035,87 e collaudati il 7 settembre dello stesso anno. Il progettista, nonché collaudatore riferisce che

durante l'esecuzione dei medesimi (lavori) per improvviso cedimento del terreno che determinò una lesione alla galleria rimasta in opera, venne riscontrata la necessità di demolirla di m. 2,40 e provvedere alla sua ricostruzione. Conseguentemente fu provveduto a prolungare della stessa misura il muro contro terra e quello di protezione della galleria al fine di assicurare la stabilità dell'opera. [...] In esecuzione degli ordini impartiti dal Medico Provinciale e noti alla Amm.ne Comunale di Massignano, si è provveduto alla sopraelevazione del cunicolo in cui scorre l'acqua che viene condotta la serbatoio; alla costruzione di un pavimento di cemento nel passaggio e nella prima vasca di deposito e sopraelevare i due muri tra le due vasche¹⁰.



Fig. 8: Carassai, Lavatoio comunale (1901).

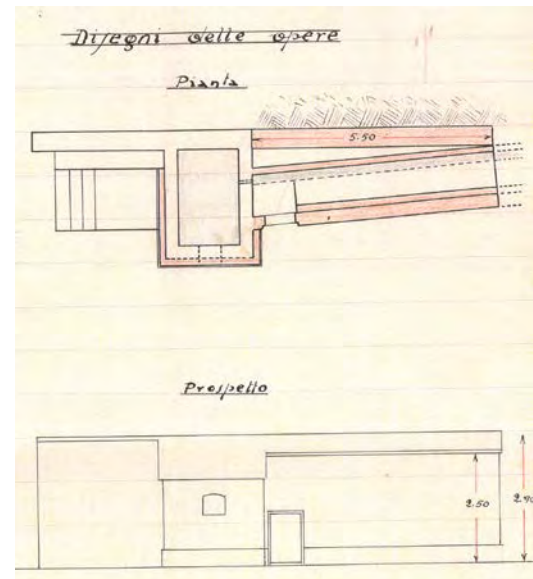


Fig. 9: geom. A. Incicchitti (dis.), Fonte Vecchia, progetto per la parziale ricostruzione (1938). Massignano, Archivio Storico Comune, b. 334, fasc. X.

3. Il ruolo testimoniale delle fabbriche d'acqua nelle attuali rievocazioni delle tradizioni locali: nuovi sistemi di comunicazione per le antiche tradizioni

Nelle Marche, l'impianto sociale delle aree interne ha conservato un rapporto armonico fra paesaggio e attività agricolo-pastorali. L'industrializzazione ha inciso marginalmente in questi territori, che hanno comunque mantenuto vivo l'uso dei sistemi tradizionali di approvvigionamento dell'acqua e lavatura dei panni sino agli anni '50. Infatti, l'adeguamento funzionale e la costruzione di nuovi lavatoi coperti, dimostrano una frequentazione che, in alcuni casi, permane nonostante la diffusione dell'acqua corrente all'interno delle case private. Certamente, le fontane e i lavatoi extra-urbani individuano quei luoghi ove, i rapporti sociali e colloquiali, potevano esprimersi con maggiori libertà e privi di condizionamenti tanto che, l'iconografia contemporanea, affidandosi ad un linguaggio che usufruisce dei mezzi moderni, continua a celebrarli in memoria delle tradizioni locali. Nel comune di Massignano, ad esempio, durante l'annuale Festa delle Ginestre, si ripercorrono le diverse fasi di lavorazione della pianta dalla pulitura alla cottura, macerazione, scorticatura, sfibratura e battitura presso il vecchio lavatoio comunale, mentre, le successive fasi di tintura naturale e tessitura con un antico telaio dell'Ottocento, si svolgono all'interno del centro abitato.

Anche gli istituti scolastici contribuiscono alla comunicazione del valore testimoniale e simbolico delle antiche fabbriche d'acqua. Sempre nello stesso comune, nel 2002 gli insegnanti e alcune classi della scuola secondaria di I grado, hanno prodotto un filmato dal titolo "La Fonte Vecchia racconta", in cui si documenta il difficile passaggio affrontato dalla comunità a seguito dei vari divieti d'uso delle fonti pubbliche. L'intera comunità sente e vive gli effetti di questi repentini cambiamenti che influiscono sulle abitudini ma, soprattutto, generano una sorta di disorientamento verso quei luoghi che sino ad allora avevano favorito il contatto fra gli uomini e l'acqua.

CARLA PANCALDI



Fig. 10: Massignano, La festa delle Ginestre (2006), Immagine tratta dal video realizzato dal comune di Massignano. Riprese e montaggio "Arancia Meccanica – Malavolta Enzo".

Conclusioni

I recenti convegni, hanno affrontato il tema in questione, cercando di conciliare gli aspetti conservativi con le problematiche legate alla contemporanea e necessaria regolamentazione dell'uso di un bene prezioso come l'acqua. Il dibattito ha anche contribuito a evidenziare la possibilità di redigere una "carta italiana delle fontane" utile a promuovere l'interessamento di studiosi e politici [Cardilli 2011, 259], verso una conservazione capace di trovare relazioni fra architetture e caratteri storico-sociali di un territorio. Infatti, negli ultimi anni, l'assenza di interventi di manutenzione programmata e la sospensione dell'erogazione dell'acqua nelle fonti storiche, hanno evidenziato le difficoltà di gestire un sistema tanto diffuso quanto complesso, soprattutto nelle aree rurali. In tal senso è stato anche condiviso e sottolineato l'impegno a promuovere indagini e ricerche che mantengano vivo l'interesse a sostenere lo sviluppo di azioni di 'conservazione integrata' delle fabbriche d'acqua.

Su tali orientamenti si è sviluppato il presente contributo che si propone di rinnovare la generale riflessione focalizzando l'attenzione sul ruolo antico e attuale dei 'manufatti minori'. In essi si potrebbero sperimentare, grazie anche ai recenti interventi di restauro realizzati nella Marca meridionale con i contributi europei, modelli di gestione in rete che insieme alla conservazione materiale dei manufatti, possano garantire la distribuzione controllata dell'acqua per rinnovare il legame funzionale, sociale e simbolico con le comunità locali.

Bibliografia

- AA.VV. (1889). *I pubblici lavatoi a scompartimenti individuali della città di Milano*. «L'ingegneria Sanitaria», n. 5, Anno X, maggio 1889.
- AMBROGI, A. (2005). *Labra di età romana in marmi bianchi e colorati*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- AMBROGIO, K. – CONFORTI, A. (2011). *Tutela e valorizzazione dei sistemi storici delle acque ferme*, in PRETELLI, M. – UGOLINI, A. (2011). *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*. Firenze: Alinea, pp. 182-188.
- CANOVETTI, C. (1893). *Pubblici lavatoi, nuovi impianti per la città di Brescia*. «L'ingegneria Sanitaria», n. 9, Anno IV, settembre 1893.
- CENTANNI, L. (1927). *Guida storico-artistica di Monterubbiano*, Milano: Industrie Grafiche P. Vera.
- CERIONI, A.M. – MOTTA, R. (2010). *L'acqua, le pietre, i bronzi: le fontane monumentali: gestione e conservazione: esperienze a confronto*. Roma: Palombi.
- PRETELLI, M. – UGOLINI, A. (2011). *Le fontane storiche: eredità di un passato recente. Restauro, valorizzazione e gestione di un patrimonio complesso*. Firenze: Alinea.

Sitografia

- <http://www.comune.moresco.fm.it/index2.htm> (consultato 5/5/2016)
- <http://www.luoghifermani.it/?p=5167> (consultato in data 10/05/2016)
- <http://www.fermosotterranea.it> (consultato in data 10/05/2016)
- <https://www.youtube.com/watch?v=uZ3bhAfqxKA> (consultato in data 22/08/2016)

Note

- ¹ Moresco, Archivio Corrente, *Lavori Pubblici, Lavori pubblico lavatoio*, (1948).
- ² Monterubbiano, Archivio Storico Comunale, Sub-fondo "Restaurazione" (1816-1860), *Istato ornato pubblico, restauri, fabbriche, fontane*, 1833, b. 24, f. 141.
- ³ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Acque e fontane pubbliche*, 1912, b. 194, coll. F1, cat. X.
- ⁴ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Acquedotto*, 1919, b. 216, coll. F4, cat. X.
- ⁵ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Acquedotto*, 1933, b. 289, coll. H3, cat. X.
- ⁶ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Acquedotto e prestito, Liquidazione finale*, 1890, b. 140, coll. D4, tit.11.
- ⁷ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Lavori Pubblici, Acquedotto*, 1890, b. 140, tit. 11, f.9; *Acquedotto e prestito, Atti d'asta e relativo contratto d'appalto*, 1889, b. 138, coll. D3, tit. 11.
- ⁸ Ibid. 7.
- ⁹ Massignano, Archivio Storico Comunale, *Lavori alla Fontana Vecchia*, 1938-XVI, 1939-XVII, b. 334, coll. 14, cat. X.
- ¹⁰ Ibid. 10.

Paesaggio e rappresentazione: il ruolo della cartografia. Una rassegna di studi tra Cinquecento e fine Ottocento sull'area montana veneta. Il caso di Belluno

The role of cartography in landscape and representation: a review of 16th to 19th century studies of the mountainous area of Veneto – the case of Belluno

MICHELANGELO DE DONÀ*, DANIELE TRABUCCO**

*Università degli Studi di Pavia, **Università degli Studi di Padova

Abstract

The paper offers a discussion on the representation of the landscape of the Belluno area of Veneto, in particular between the 16th and late 19th centuries. The approach applies an extension of the meaning of "landscape" [Tosco 2007]. The central issue is the links between conservation, change and reconstruction of balances [Dolcetta 1984]. Following the War of Cambrai, the Serenissima realized the need to pursue the security and development of their "continental" lands, through the increase of arable land and imposition of organized management of the territories. Hence the activities of Sorte, while landscape aspects are put in the foreground in "Paulini Code". It was not until the late 18th century that a precise topographical view painting was produced, by Marco Sebastiano Giampiccoli. With the fall of the Venetian Republic, the landscaped experienced another major evolutionary step, while the Austrian period also saw further administrative reorganization, including the preparation of land registers.

Parole chiave

Paesaggio, rappresentazione, cartografia, montagna, territorio

Landscape, representation, cartography, mountain, territory

Introduzione

L'oggetto del presente del presente *paper* è quello di proporre un *excursus* sulla rappresentazione del paesaggio attraverso la cartografia con riferimento alla provincia di Belluno, nell'arco cronologico che va dal Cinquecento fino all'Ottocento sia pure, per quest'ultimo periodo, con rapidi cenni. A premessa del discorso dobbiamo accennare alla grande estensione di significati del termine "paesaggio" che presenta due dimensioni: una "soggettiva" ovvero la percezione personale circa la frequentazione di un luogo comparsa nel tardo medioevo in rapporto alla pittura e alla letteratura, e una "oggettiva", fatta di cose, di fenomeni presenti nello spazio geografico, concetto che si è delineato nell'Ottocento nelle discipline geografiche [Tosco 2007, 11-15]. Bruno Dolcetta ricorda:

Lo studio del paesaggio, della sua storia, del suo divenire, ha come nucleo centrale della sua indagine, il continuo conflitto fra conservazione e cambiamento e le continue, successive ricomposizioni di equilibri diversi. Uno dei momenti segnati dal più alto livello del conflitto in tal senso e poi dall'invenzione geniale di nuovi assetti è per il Veneto, il Cinquecento... in quel periodo nasce e si sviluppa un vasto processo di rimodellazione dell'intero spazio governato dalla Repubblica di Venezia [Dolcetta 1984, 16].

L'intendimento del contributo è anche quello di mettere in risalto il ruolo della cartografia; scriveva infatti Giovanni Marinelli a premessa del suo *Saggio di cartografia della Regione Veneta* (1881):

tra i prodotti dell'umana attività, uno dei più insigni e dei più meravigliosi è la carta geografica, non tanto forse a motivo delle quantità di notizie e di fatti, che, in ispazio esiguo e in modo chiaro ed evidente coordinati, propone all'occhio dell'osservatore, quanto e più perché essa si presenta come il risultato ultimo di una ammirabile coalizione di varii rami dello scibile umano associati ad un fine comune [Marinelli, 1881, XIII].

Il saggio, pubblicato a Venezia in occasione del terzo Congresso Geografico Internazionale, rappresenta la prima sistemazione cronologica, sistematica e ragionata della cartografia del Veneto; Marinelli, nonostante sia conscio dell'esistenza di difetti, riconosce «in questa opera un'importanza svariata e maggiore di quella che a prima vista non appaia» alludendo «all'aiuto che questo catalogo ragionato potrà fornire... alla storia della cartografia. La quale... troverà qui per la prima volta raccolto con metodo uniforme e sistematico un ampio materiale che... è disposto in una serie interrotta di oltre quattrocento anni...» [Marinelli, 1881, XXXII]. Interessante il metodo seguito per “raccontare” le carte, che Marinelli riprende, con poche varianti, dal suo lavoro cartografico inerente il Friuli. Vi troviamo innanzitutto l'indicazione del titolo, dell'autore, della data, delle dediche, in secondo luogo la descrizione materiale (ad esempio il numero dei fogli di cui è composta la carta e le sue dimensioni), una terza parte riguarda invece la descrizione geografica o cartografica [Marinelli, 1881, XXX-XXXI]. Ed è ancora il prof. Marinelli a ricordare i collaboratori di quest'opera. Per la “provincia di Belluno e Feltre” fu incaricato il prof. ab. Francesco Pellegrini, sacerdote e maggior storico bellunese dell'Ottocento. A questo materiale attingeremo per le informazioni descrittive e per capire l'evoluzione della cartografia di questi territori. Fondamentale e di grande utilità per questa ricerca si è inoltre rilevato il saggio storico *Cartografia bellunese* di Enrico De Nard [De Nard, 1985]. Si vedrà successivamente come la cartografia ufficiale (la migliore sintesi è rappresentata dall'*Atlante* del Magini), risulti sempre più uno strumento tecnico-scientifico e sempre meno artistico, arrivando alla «definitiva sostituzione del segno geometrico al segno disegnato» [Farinelli, 1992, 29]. I cambiamenti più significativi riguardano almeno due aspetti: 1) la scala grafica alla quale, fino alla fine del Settecento, si deve dare un significato orientativo; 2) la rappresentazione dei rilievi che resta approssimativa fino all'Ottocento quando appaiono le quote altimetriche e le curve di livello [De Nard, 1985, 44, n. 23; cfr. Sofia, 1988, 257]. Non è poi da dimenticare la trasmissione alla cartografia terrestre delle informazioni e delle tecniche utilizzate dalla cartografia marina [Quaini, 1976, 11]. Analizziamo quindi più in dettaglio il tema del paesaggio e della cartografia nel contesto bellunese.

1. Cartografia storica dei territori bellunesi tra metà del '400 e fine '500

Dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento il territorio bellunese [De Nard, 1985, 40-41, n. 3] non ha avuto particolari attenzioni da parte dei cartografi sostanzialmente a causa di tre fattori: la marginalità della sua posizione geografica, l'esiguità degli insediamenti e la modesta rilevanza storica. De Nard evidenzia come «dei più antichi documenti cartografici manoscritti dei territori bellunesi è rimasto ben poco. Ciò principalmente a causa delle

vicende politiche e degli incendi che, in epoche diverse, devastarono gli archivi della Repubblica Veneta ma anche per l'incuria e la poca considerazione con cui sono stati conservati negli archivi locali» [De Nard, 1985, 13]. Prendendo spunto dalla cartografia a stampa e dalle molte edizioni della *Geografia* di Tolomeo, Marinelli, descrive la «settima carta dell'edizione di Tolomeo, Bologna, 1462... I monti a cordelle, i fiumi a punteggiatura, i paesi più grossi a prospettini, i minori a quadrati con iscrittovi un cerchiello, ecc. I nomi in maiuscoletto. Ecco tutti i nomi della regione veneta... (tra gli altri) Feltri e Belonu» [Marinelli, 1881, 87-88, n. 455]. Leggendo quanto scrive Marinelli per la carta *Novella Italia*, contenuta nella *Geografia* di Francesco Berlinghieri del 1482, si nota qualche osservazione positiva circa l'orografia e le vallate: «Fiumi, laghi, ecc. i monti a curve concentriche somiglianti alle curve isoipsometriche moderne e segnatevi bene le vallate... Nell'interno dei monti una punteggiatura. Le città a triangoletti... Buono il concetto orografico» [Marinelli, 1881, 89, n. 460]. Giacomo Gastaldi, considerato tra i maggiori cartografi del '500, elaborò carte più dettagliate utilizzando nella rappresentazione del territorio diversi oggetti geografici, anche se persiste il disegno piuttosto approssimativo; facciamo riferimento a *La vera descrizione di tutta la Vngheria... parte de Italia* (1546), *Marcha Trevisana Nova Tavola* (1548) e *Lombardia* (1570). De Nard, per queste tre carte, evidenzia come venga posto in risalto il tessuto idrografico, però con un'avvertenza: «se per il Piave è in qualche modo accettabile, non lo è di sicuro per buona parte dei suoi affluenti» [De Nard, 1985, 9]. Nel suo saggio De Nard passa poi in rassegna la *Carta del Friuli* di Pirro Ligorio (1563). Segue la *Tarvisina Marchia et Tirolis Comitatus* del Mercatore (1589), comprendente quasi tutta la terraferma veneta e parte del Ferrarese. A est indica anche la località bellunese *Agronse* (Auronzo), ricca di notizie ma sono presenti nomi non esatti [De Nard, 1985, 122]. Per quando riguarda *La descrizione del territorio triuigiano* di Paolo Rover (1591), Marinelli indica, per quanto ci interessa, i limiti estremi a nord *Cividal di Belluno* e ad ovest i monti del feltrino. Vi troviamo un disegnato rilevato per i monti, ci sono i fiumi, i boschi sono rappresentati ad alberelli, i vescovati col pastorale [De Nard, 1985, 124].

Il progresso della cartografia si registra dalla metà del Cinquecento da una parte per gli influssi teorici di molteplici discipline e dall'altra per una serie di fattori che imporranno il ruolo del topografo come autonoma professione. Già nel 1460 un apposito decreto del Consiglio dei Dieci (organo della Serenissima) ordinò ai rettori delle realtà situate in terraferma (città e castelli) di far rilevare e inviare a Venezia la raffigurazione cartografica dei territori sottomessi alla loro giurisdizione. Tuttavia per diversi decenni si ebbero ancora carte in quantitativo limitato e tra loro assai eterogenee. Soltanto dopo la guerra di Cambrai (1508-1511), quando si comprese la necessità di perseguire la sicurezza e lo sviluppo economico della terraferma aumentando le superfici coltivabili, la Serenissima ripensò l'organizzazione gestionale del territorio al di là dei punti di forza isolati (città e fortezze) istituendo alcune magistrature con competenze specifiche in settori chiave per lo Stato (Provveditorati alla Sanità, 1486; Savi Esecutori alle Acque, 1501; Provveditorati alle Frontiere, 1504; Provveditorati ai Beni Inculti, 1556; Provveditorati ai beni Comunali, 1574) ed agendo con interventi legislativi e tecnico-amministrativi in particolare nei settori della selvicoltura, dell'idrologia e dell'agricoltura [Cacciavillani, 1984, 15 sgg.]. La conoscenza del territorio, quindi il suo governo e la possibilità di ricostruire le varie dinamiche (il prima e il dopo), richiedeva la raffigurazione geometrica dettagliata mentre le magistrature si andavano dotando di archivi cartografici *ad hoc* e nascevano le carte tematiche. In questo modo era possibile ricostruire le varie dinamiche. Basti pensare all'utilizzo della risorsa

idrica, con tutte le sue implicazioni ambientali ed economiche spesso in conflitto, alla volontà di documentare i propri possedimenti o effettuare trasformazioni e in questo caso il governo veneziano procedeva al controllo delle pratiche e all'eventuale ratifica burocratica. Non meno importante l'utilizzo dei documenti cartografici nelle vertenze giudiziarie che una parte produceva contro l'altra (ad esempio per le questioni confinarie e di usurpazione di terreni, come si vedrà tra poco con i disegni dei Paulini). Da qui la definizione fornita da Jean Boutillier che rende bene l'idea di questo ragionamento: la carta, quale "testimonianza oculare", permette al giudice la visualizzazione di oggetti contesi o meglio la loro collocazione, senza un'indagine diretta in loco [Paoli, 2013, 212]. Tutto questo senza dimenticare che i mutamenti continui del paesaggio avvengono non solo per l'influenza dell'uomo ma anche della natura (una frana, un'alluvione derivante da abbondanti piogge o per lo scioglimento della neve, fenomeni non trascurabili per il bellunese, territorio caratterizzato da una spiccata fragilità idrogeologica). Da qui la capacità e la prontezza di rappresentare sulla carta i cambiamenti che ne derivano. Vedremo più avanti un caso collegato alla creazione del lago di Alleghe.

2. Il Codice Paulini

Aspetti paesaggistici quali boschi, fiumi e laguna sono messi in primo piano nel cd. *Codice Paulini* (1608) dei bellunesi Giuseppe e Tommaso Paulini. Secondo i due possidenti la causa dell'impaludamento lagunare era dovuta in particolare all'impoverimento dei boschi. I contadini appiccavano infatti incendi alle aree boschive per poter estendere le coltivazioni e i pascoli, ma questo causava dissesti idrogeologici e un disagio economico perché la carenza di legname costringeva la Repubblica di Venezia ad acquistare all'estero, a caro prezzo, il materiale necessario per le sue costruzioni navali. La soluzione a queste problematiche, secondo i fratelli Paulini, consisteva quindi in una legislazione repressiva degli incendi e nell'utilizzo di strumenti preventivi, come le torri di guardia [Cavazzana Romanelli e Casti Moreschi, 1984, 45-47; cfr. Paoli, 2014, 217-219]. Se nelle zone pianeggianti del Bellunese predominava la coltivazione del mais, in montagna ci si dedicava all'allevamento di bovini e ovini, ai lavori boschivi con il taglio e la lavorazione del legname per la trasformazione in remi e ad un'altra importante attività manifatturiera rappresentata dalle miniere, come quelle dell'Agordino solo per citare un esempio. Per ricordare un documento prodotto in giudizio vengono ancora in aiuto i disegni dei Paulini con le loro diverse didascalie contenenti soprattutto informazioni sui tipi di coltura e i nomi dei confinanti. Da qui gli studiosi, anche attraverso il fondo archivistico dei canonici agostiniani di Santa Maria della Carità a Venezia, dove la mappa è conservata, hanno potuto risalire alla motivazione per la quale essa fu redatta. Infatti a distanza di non pochi decenni dalla donazione dei beni terrieri effettuata dalla famiglia nobile dei Collalto ai canonici questi denunceranno un'usurpazione di terre ad opera dei coloni dei possidenti: ecco spiegata la rappresentazione della proprietà con colture e confini per la produzione del disegno in giudizio [Cavazzana Romanelli e Casti Moreschi, 1984, 47-51].

3. L'opera di Cristoforo Sorte: cenni

Merita a questo punto un cenno la documentazione cartografica dei territori veneti eseguita da Cristoforo Sorte, perito del Magistrato dei Beni Inculti, al quale la Signoria

aveva affidato il compito di redigere una cartografia generale dello Stato. In questa nuova forma di rappresentazione

le mura e i castelli medioevali perdono anche quel fascino che promanava dai loro profili... di essi si ha una visione solo planimetrica... Deve essere stata una vera emozione, per della gente abituata al sistema di rappresentazione dei portolani, di assi tracciati sul mare per individuare le rotte, per dei mercanti, vedere – per la prima volta – la rappresentazione fisica dello Stato. Vedere la varietà perenne, la fisicità immanente, la fissità secolare degli elementi che costituiscono il territorio. E vedere dei nuovi colori... E' davvero un mondo nuovo che si dischiude ai loro occhi [Dolcetta, 1984, 108].

Per l'oggetto del presente *paper* menzioniamo di Sorte *Il Padovano e il Trevigiano* (1594), mappa topografica di parte del Veneto a «inchiostro, acquarello e guazzo su più fogli di carta incollati a tela, cm 295 X 160»; apprendiamo che è conservata presso il Kriegarchiv di Vienna e l'indicazione dell'area a nord «Da Belluno (= Civald) e Lago di Santa Croce (in alto)...» [Schultz, 1990, 80 e 88]. E' invece del 1590 la *Carta del Friuli con parte del Cadore* che vede migliorato il tracciato dei fiumi mentre «per la prima volta è ricordato il torrente Cordeuol (Cordevole) che percorre la Val Visdende dimostrando ancora l'infondatezza dell'ipotesi di due rami sorgentiferi del Piave» [De Nard, 1985, 15; cfr. Marinelli, 1881, 17-18, n. 102]. Le montagne vengono disegnate da Sorte con maggior precisione: si tratta di montagnole di terra e spuntoni di roccia, dirupi che spiccano rispetto alla pianura e alla collina, diversi dai monotoni monticelli, rotondi o coniformi, delle mappe del XVI secolo. Emerge così una somiglianza con i lavori del cartografo austriaco Paul Dax e l'influsso della pittura paesaggistica nordica [Schultz, 1990, 71 e 83-85]. In Sorte c'è anche il riconoscimento della prospettiva come importante mezzo espressivo per l'artista; alla corte di Federico II Gonzaga, duca di Mantova, conobbe infatti da Giulio Romano (formatosi a Roma come aiuto di Raffaello), le nozioni riguardanti la pittura prospettica e ne scrisse nel suo libro *Osservazioni sulla pittura* [Schultz, 1990, 84]. De Nard avverte però il lettore: «L'ottimo risultato complessivo del lavoro di Sorte, fatto in scala – per allora eccezionalmente grande data l'area interessata – venne gelosamente conservato negli archivi della Repubblica senza essere divulgato» [De Nard, 1985, 16].

4. Le carte del Magini e i manoscritti d'archivio

Escludendo la *Carta del Cadore* di Mario Savorgnan del 1509 che riporta il titolo *Vittoria di Cadore* per riferirsi alla battaglia di Rusecco del 1508 [Marinelli, 1881, 131-132, n. 628; cfr. De Nard, 1985, 48], le prime carte dedicate al bellunese sono quelle proposte da Giovanni Antonio Magini, per la precisione due delle sessantuno tavole contenute nell'*Atlante*, pubblicato postumo dal figlio Fabio nel 1620: *Il Bellunese con il Feltrino* [Marinelli, 1881, 146, n. 701] e *Il Cadorino* [Marinelli, 1881, 146, n. 702]. Marinelli fa notare, quali criticità, la mancanza delle strade, i nomi non corretti e l'inesatta ubicazione di alcune località. Interessanti le osservazioni di De Nard in merito ai due elementi chiave dell'economia montana tra loro correlati, ovvero le foreste del Cansiglio e del Cadore con il legname per le costruzioni navali oppure destinato a combustibile per le fusine (per esempio, nelle due carte rispettivamente segnate *Bosco da remi di San Marco* e *Dote del Forno di Borca*). Nella prima carta, scrive De Nard, «le miniere, importanti in quei tempi, non sono indicate, se ne desume l'area d'influenza, almeno per le principali, dal nome di alcuni villaggi, dal disegno delle fusine sotto Agordo, nell'area di Zoldo e nei pressi di Borca» [De Nard,

1985, 50-57]. In tema di foreste montane meriterebbe un approfondimento l'atteggiamento rispettoso di Venezia verso gli ordinamenti regolieri, come ad esempio per il Cadore [Dolcetta, 1984, 41]. Dopo il Magini, per quasi due secoli, i cartografi-editori copiarono le sue carte con gli stessi errori circa la posizione geografica e i nomi dei paesi. Addirittura si nota l'omissione di alcuni mutamenti significativi del paesaggio. Un esempio per tutti la carta di Paolo Santini *Le Bellunèse, le Feltrin et le Cadorin* (1777) dove, segnala il Marinelli, «manca il lago di Alleghe (formato nel 1771)» [Marinelli, 1881, 247, n. 1189; cfr. De Nard, 1985, 80-81]. Il lago di Alleghe si formò appunto l'11 gennaio 1771 a seguito di un'enorme frana caduta dal monte Piz che ostruì il Cordevole. A colmare questo vuoto tornano utili i documenti manoscritti conservati nei diversi archivi (non solo l'Archivio di Stato ma anche quelli presenti nei comuni, nelle parrocchie, presso nelle curie vescovili, in musei e biblioteche) e in particolare mappe e disegni di aree circoscritte a corredo di pratiche amministrative come quelle presentate ai Provveditorati sopra i Beni Comunali e ai Provveditorati sopra i Beni Inculti [De Nard, 1988, 70-72]. In aiuto viene anche il fondo cartografico dei Provveditorati alla Sanità [De Nard, 1985, 30-35]. Nel 1700, a seguito dell'epidemia di peste che colpì il Bellunese, il governo della Serenissima predispose severe misure corredate da una serie di carte realizzate nel 1771 da Francesco Grandis e Giovanni Francesco Carli dalle quali si vedono i punti di chiusura delle frontiere proprio per isolare le aree contagiate.

5. Nuove evoluzioni nella rappresentazione del paesaggio

Ulteriori passi in avanti per la cartografia si registrarono verso la fine del Settecento, così la *Carta del Tirolo* di Anich e Hueber (1774), pur riportando esigui margini del Bellunese va citata per l'importanza nello sviluppo della moderna cartografia e De Nard ne fornisce un'accurata descrizione [De Nard, 1985, 78-79]. La lunga e monotona serie di carte tutte uguali termina quindi con l'incisore ed editore Marco Sebastino Giampiccoli e l'editore di Venezia Antonio Zatta.

Dal punto di vista artistico l'opera di Giampiccoli si caratterizza per «un gusto topografico e vedutistico che ha pochi termini di confronto nella produzione incisoria della Serenissima, se non con le numerose stampe di padre Vincenzo Coronelli, alla fine del Seicento» [Marini, 2000, vol. 54]. Giampiccoli pubblicò nel 1780 alcuni libretti illustranti le principali città e territori veneti e qualche altra città fuori del dominio della Serenissima. Per le nostre esigenze segnaliamo *La Provincia di Belluno* [Marinelli, 1881, 253, n. 1212; cfr. De Nard, 1985, 82], la *Città di Belluno capitale del Bellunese* [Marinelli, 1881, 253, n. 1213], *La Provincia di Feltre* [De Nard, 1985, 86; cfr. Marinelli, 1881, 252, n. 1210] e la *Carta del Cadore* [De Nard, 1985, 90; cfr. Marinelli, 1881, 253, n. 1215].

Dell'editore veneziano Antonio Zatta ricordiamo invece *Il Bellunese diviso nei suoi distretti di nuova proiezione* (1783) [Marinelli, 1881, 263, n.1252, cfr. De Nard, 1985, 92].

Conclusioni

Con la caduta della Repubblica di Venezia per mano delle armate francesi (1797), la storia dell'evoluzione del paesaggio segnò un passo molto importante, così come il periodo austriaco con un'ulteriore riorganizzazione generale, a partire dalla redazione dei catasti, necessario riferimento per l'imposizione delle tasse. I governi affidarono la costruzione delle carte ai corpi dello Stato Maggiore permettendone una realizzazione rapida, uniforme

e precisa del territorio. La prima è quella realizzata da Louis Albert Ghislain Bacler d'Albe, ingegnere geografo al seguito di Napoleone [Marinelli, 1881, 276, 1310; cfr. De Nard, 1985, 98]. Abbiamo successivamente *Il Ducato di Venezia* (1806) del barone von Zach [Marinelli, 1881, 297, n. 1429], definita da Marinelli «la prima carta esatta e scientifica che sia stata eseguita per l'insieme delle province venete» e ancora *La carta della provincia di Belluno* di Francesco Mantovani (1825) [Marinelli, 1881, 313-314, n. 1525; cfr. De Nard, 1985, 104]. Nel 1833 l'Istituto Geografico Militare austriaco dà vita alla *Carta Topografica del Regno Lombardo-Veneto*, che per quasi mezzo secolo rimarrà fondamentale e servirà per la rappresentazione della Lombardia e del Veneto [Marinelli, 1881, 335, n. 1649; cfr. De Nard, 1985, 104]. Vanno poi ricordate la *Carta della Provincia di Belluno* dell'editore Antonio Vallardi (1860) che Marinelli giudica «carta male riuscita» [Marinelli, 1881, 367, n. 1853]; la *Carta topografica della Provincia di Belluno* di Angelo Guernieri e Guglielmo Seiffert (1866) che presenta qualche interessante caratteristica [De Nard, 1985, 116; cfr. Marinelli, 381-382, n. 1936] e la *Carta della Provincia di Belluno* dell'editore Francesco Vallardi (1877). L'area oggetto del nostro studio fu tra le ultime della penisola a essere riportata sulla scala verso la fine dell'Ottocento. I rilievi eseguiti, per alcune zone in scala 1:25.000; per altre in scala 1:50.000, vennero conclusi tra il 1887 e il 1890. I fogli al 100.000 furono emessi qualche anno dopo.

Bibliografia

- CACCIAVILLANI, I. (1984). *Le leggi veneziane sul territorio. 1471-1789. Boschi, fiumi, bonifiche e irrigazioni*, Padova: Signum Edizioni.
- CAVAZZANA ROMANELLI, F. - CASTI MORESCHI, E. (1984). *Laguna, lidi, fiumi. Esempi di cartografia storica commentata*, Venezia: Ministero per i beni culturali e ambientali-Archivio di Stato di Venezia, Regione Veneto-Dipartimento per l'informazione.
- CLAUT, S. (1987). *Contributo alla cartografia bellunese*, in «Dolomiti Bellunesi», estate 1987, pp. 45-51.
- DE NARD, E. (1985). *Cartografia bellunese, saggio storico*, Belluno: Istituto Bellunese di Ricerche Sociali e Culturali.
- DE NARD, E. (1988). *Cartografia storica dei territori bellunesi. Catalogo della mostra*, Belluno: Biblioteca civica di Belluno.
- DOLCETTA, B. (1984). *Paesaggio veneto*, Venezia-Milano: Giunta Regionale del Veneto, Amilcare Pizzi Editore.
- FARINELLI, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze: La Nuova Italia.
- LAGO, L. (2004). *Il contributo della cartografia storica*, in *Italia. Atlante dei Tipi Geografici*, Firenze: Istituto Geografico Militare, pp. 21-27.
- MARINELLI, G. (1881). *Saggio di cartografia della regione veneta*, Venezia: R. Deputazione veneta di Storia Patria, vol. VI, serie IV.
- PALAGIANO, C.- ASOLE, A.- ARENA G. (1984). *Cartografia e territorio nei secoli*, Roma: NIS.
- Panorami veneti* (2006). Vicenza: Gilberto Padovan Editore.
- PAOLA, M. P. (2013). *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, Roma: Carocci.
- QUAINI, M. (1976). *L'Italia dei cartografi*, in *Storia d'Italia*, vol. VI, Atlante, Torino: Einaudi, pp. 5-49 e 217-228.
- SCHULTZ, J. (1990). *La cartografia tra arte e scienza. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrara: Panini.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*, Bologna: Il Mulino.
- VALERIO, V. (2007). *Cartografi veneti. Mappe, uomini e istituzioni per l'immagine e il governo del territorio*, Padova: Editoriale Programma.

MICHELANGELO DE DONÀ - DANIELE TRABUCCO

Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sebastiano-giampiccoli_\(Dizionario_Biografico degli Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sebastiano-giampiccoli_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani))
(consultato 23/8/2016)

Rappresentazioni del paesaggio agrario storico: retabli, cabrei e catasto in Sardegna

Representations of historic rural landscape: retabli, cabrei and cadastre in Sardinia

ROBERTO IBBA

Università di Cagliari

Abstract

The study of historic rural landscape uses different descriptive tools: documents, prints, maps, artworks. This paper aims to retrace the sardinian rural landscape description through cartography, cadastre, photography and artworks produced in Sardinia in the modern age.

The retabli (altarpieces) of Maestro di Castelsardo (XV-XVI) are models of artwork that include of elements of the landscape. The cabrei from XVI to XIX century allow to study the aristocratic farms and the human settlement. Many prints and maps represent the urban agriculture around the city of Cagliari in the Modern age. The cadastre describes the land reforming effects in the sardinian rural landscape in XIX century.

Parole chiave

Sardegna, paesaggio, rurale, cabrei, catasto

Sardinia, landscape, rural, cabrei, cadastre

Introduzione

Le azioni umane, individuali e collettive, lasciano il loro segno nell'area in cui esse si realizzano, mutando e modellando il luogo, secondo gli usi dello spazio agrario, le determinazioni dello spazio sociale, i poteri dominanti nello spazio politico [Ortu, 2007].

Il «documento» più importante e più evidente che queste azioni lasciano è sicuramente il paesaggio. Il paesaggio è un «palinsesto» su cui l'uomo scrive, sovrascrive, cancella e corregge attraverso il suo rapporto con il territorio e con l'ambiente.

L'oggetto «paesaggio» obbliga il mondo scientifico ad operare in modo assolutamente *interdisciplinare*, sia dal punto di vista metodologico che dal punto di vista degli obiettivi.

La storia gioca un ruolo fondamentale nelle ricerche sul tema del paesaggio: essendo il risultato di azioni umane diacroniche, è necessario un approccio di tipo storico che permetta un'adeguata conoscenza dei fenomeni di lunga durata e, nel contempo, delle strategie e delle condotte relative a gruppi di individui operanti in un dato territorio.

La collaborazione tra discipline ha permesso l'affinamento dei metodi di ricerca, l'utilizzo di un'ampia tipologia di fonti e la definizione di nuove chiavi di lettura del paesaggio in termini di conservazione, valorizzazione e pianificazione [Gambi 1973; Turri, 1979, id. 2002, id. 2004; Tosco, 2007, id. 2009; Quaini 2009, D'Angelo 2009].

Il paesaggio è un concetto polisemico su cui si sono confrontati architetti, storici, geografi, filosofi, agronomi, sociologi e perfino economisti (che hanno avviato riflessioni sul concetto di valorizzazione). Maurizio Vitta, nell'introduzione alla sua monografia sul paesaggio, lo definisce come «una serie di stratificazioni visive, che nel loro disporsi in progressive

ROBERTO IBBA

profondità spaziali e in ordinate sequenze temporali fanno non soltanto apparire («ad-parere») le forme naturalistiche, ma anche trasparire («trans-parere») i sentimenti che la coscienza degli spettatori fissa in figurazioni coerenti». Il paesaggio si dispiega quindi in una molteplicità di percezioni, le cui esperienze sensoriali risultano «distillate» dalla storia individuale e collettiva [Vitta, 2006, XII]. Paolo D'Angelo, filosofo, sottolinea che nella percezione di un paesaggio si compie un'esperienza diversa da quelle conoscitive o puramente sensoriali: si organizza quello che si vede «sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative, rivelandosi attraverso una soddisfazione o un'insoddisfazione che mette capo al riconoscimento del valore (o, simmetricamente, di un disvalore) di ciò che vediamo» [D'Angelo, 2009].

Senza addentrarci nel dibattito, passato e presente, sulle possibilità di tutela, valorizzazione e pianificazione, ci limitiamo a riportare la definizione di paesaggio contenuta nella Convenzione europea del paesaggio, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000: «paesaggio» designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni. Ancor prima della Convenzione europea sul paesaggio, lo storico e geografo Emilio Sereni ha fornito una definizione del paesaggio legata all'attività agricola. Il «paesaggio agrario» è quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale [Sereni, 2011, 29].

Le attività agricole, dunque, sono state fino ad ora le mani modellatrici del paesaggio. Le pratiche agricole vanno ricondotte a situazioni familiari, strategie individuali e comunitarie, che legano lo spazio agrario a quello sociale e politico.

Questo contributo analizza alcuni casi di rappresentazione del paesaggio sardo tra età moderna e contemporanea, evidenziando il contesto storico-politico al momento della realizzazione e le ipotesi rappresentative dello spazio agrario sardo.

1. Il paesaggio sullo sfondo: il retablo di Tuili del Maestro di Castelsardo

Per indagare sulla rappresentazione del paesaggio agrario sardo nella prima età moderna, non possiamo disporre di tanti strumenti visuali. L'arte sarda del periodo aragonese e del primo periodo spagnolo (XIV-XV secc.) ha lasciato, tra le testimonianze più importanti, i retabli: pale d'altare inquadrature architettonicamente raffiguranti scene religiose [Serra, 1980]. La rappresentazione paesaggistica nei retabli del XIV secolo è sicuramente limitata: i casi di studio sui castelli raffigurati, rivelano una rappresentazione più ideale che reale dei manieri [Masili, Olivo, 2015].

Uno spazio più ampio al paesaggio è dato nei retabli del Maestro di Castelsardo: pittore che opera in Sardegna a cavallo tra XV e XVI secolo, sulla cui identità il dibattito è ancora aperto [Agus, 2014; Pillittu 2002; Puxeddu, 2013; Scano Naitza, 2013].

Il Maestro di Castelsardo nelle sue opere dimostra la conoscenza di diverse tecniche per la resa prospettica dell'immagine [Garriga, 2013], permettendo una maggiore attenzione e cura delle immagini sullo sfondo. L'oggetto più interessante ai fini del paesaggio sardo è il retablo di Tuili, conservato nella chiesa parrocchiale di San Pietro. Il retablo viene commissionato tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo dal feudatario Salvatore di Santacruz e dalla moglie Iolanda [Salis, 2013]: i Santacruz acquistano le rendite del feudo di Tuili dopo la dismissione dei precedenti feudatari, i De Doni, con i quali devono affrontare una lunga causa giudiziaria. Commissionare un retablo è segno di affermazione



Fig. 1: Retablo di Tuili, Maestro di Castelsardo, XV-XVI sec., Chiesa parrocchiale di San Pietro, Tuili (Medio Campidano).

sociale e politica per il barone, e per la comunità, nei confronti dell'aristocrazia sardo-ispanica: circa vent'anni dopo, il barone di Villamar, don Silvestro Aymerich, commissiona un retablo a Pietro Cavaro, da posizionare nella chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, per emulare proprio il suo ex tutore Santacruz [Agus, 2014:315-6]. Le difficoltà di individuazione dell'autore e del luogo stesso di realizzazione del retablo di Tuili, non permettono di ipotizzare una possibile ispirazione paesaggistica derivante dal paesaggio agrario della Sardegna moderna. Tuttavia alcuni confronti tra le opere attribuite al Maestro, con immagini coeve o successive, possono indurci a manifestare alcune suggestioni in merito al paesaggio rurale sardo. Il disegno delle colline e degli alberi ha la stessa impostazione del retablo della Visitazione, di Juan Barcelò, anche se nel retablo di Tuili il paesaggio appare più definito e dettagliato [Scanu Naitza, 2013:16-19]. Le colline, inoltre, sono sorprendentemente simili a una stampa ottocentesca del pittore Cominotti che raffigura il paesaggio di Codrongianus (SS) [figg. 2a-2b]. In mancanza di ulteriori studi specifici sul paesaggio nei retabli sardi tra Quattrocento e Cinquecento, si può soltanto segnalare che, soprattutto per quelli attribuiti al Maestro di Castelsardo, l'utilizzo della prospettiva permette una maggiore attenzione al paesaggio, rappresentato in modo ordinato e produttivo, probabilmente per accentuare la magnificenza dei committenti.

2. Il paesaggio sardo nella cartografia storica

Le prima cartografia storica della Sardegna risale al XIV secolo, quando per necessità nautiche vengono realizzati i primi portolani. Lo spazio riservato a elementi paesaggistici è tuttavia molto limitato: le informazioni grafiche si concentrano soprattutto sulla definizione costiera. Anche la cartografia del XV e del XVI secolo è molto avara nella definizione del paesaggio: le carte sono prodotte soprattutto per esigenze militari e sottolineano elementi idrografici, orografici, stradali, oltre a città, forti e castelli. Le rappresentazioni cartografiche della Sardegna della prima età moderna sono legate all'umanista cagliaritano Sigismondo Arquer, che realizza la carta in allegato alla sua *Historia* della Sardegna scritta per la *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster, e all'ingegnere cremonese Rocco

ROBERTO IBBA

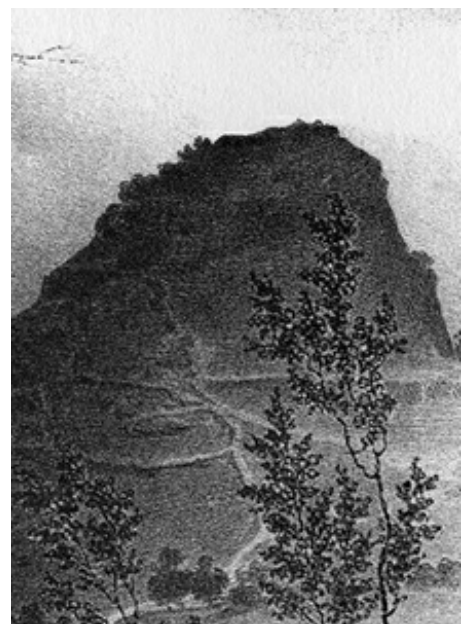


Fig. 2: Particolare del Retablo di Tuili.

Fig. 3: Particolare della stampa di Cominotti (1828) che raffigura le campagne di Codrongianus (SS).

Cappellino, inviato nell'Isola da Carlo V e Filippo II con il compito di censire e riorganizzare i forti militari sardi.

La Sardegna di Asquer sarà poco considerata, perché sull'autore cala il silenzio "religioso" dopo la sua condanna a morte per eresia: la sua opera e una maldestra riproduzione della sua carta sono plagiate dall'inquisitore bolognese Leandro Alberti. La carta del Cappellino ha indirettamente maggiore fortuna: nonostante le imprecisioni viene presa a modello prima dal frate domenicano Egnazio Danti che, aggiungendo alcuni elementi, la ripropone nella galleria delle carte geografiche del Vaticano, poi diventa la base per la cartografia prodotta da Giovanni Antonio Magini. La volontà di diffondere immagini imprecise è frutto di un'attenta politica influenzata dalla paura del "turco" che mira a nascondere i veri dettagli militari (forti, baie, approdi) e a rappresentare un'isola più densamente popolata pronta a difendersi militarmente da un possibile attacco ottomano [Zedda Macciò 2008, 656-660].

È lo strano destino della cartografia sarda, sottolineato da Isabella Zedda Macciò: rendere segreto ciò che nasce per essere pubblico e rendere pubblico ciò che nasce segreto [id. 639].

Occorre attendere diversi decenni per avere altre rappresentazioni del paesaggio rurale sardo, che tuttavia non sono esaustive per comprendere il complesso modo di "possedere" la terra in Sardegna. Il sistema fondiario sardo in età moderna è basato sul *fundamentu* del villaggio: lo spazio vitale che la comunità ha in dotazione per l'insediamento e la produzione. Questo sistema inizia ad affermarsi nel XIV secolo, durante la guerra per il controllo dell'Isola tra il Giudicato d'Arborea e i catalano-aragonesi. Il Codice Rurale del giudice arborense Mariano IV e la Carta de Logu (fine XIV secolo), emanata dalla figlia Eleonora, giudicessa reggente, codificano gli usi fondiari sardi impostando il controllo delle campagne sulle comunità di villaggio.



Fig. 4: Mappa elaborata da Sigismondo Arquer (metà XVI secolo), Collezione Cartografica RAS.

L'atavico scontro tra la pastorizia errante e l'agricoltura, che la legislazione giudiciale prima e quella del Regno di Sardegna poi cercano di risolvere, permane per tutta l'età moderna. L'alternanza dei campi tra *viddazzone* (parte coltivata) e *paberile* è la soluzione comunitaria all'uso della terra per evitare la supremazia della pastorizia errante sull'agricoltura. Altri spazi ritagliati nel *fundamentu* sono i prati destinati al sostentamento degli animali da lavoro, gli orti e le vigne (su cui è riconosciuto il diritto di possesso esclusivo). A scardinare l'idea, quasi mitologica, di un possesso originario comunitario ed egualitario, ci sono i chiari richiami documentali (atti notarli e testamenti) che già alla fine del XVI secolo rivelano la forte presa fondiaria di alcuni individui, o gruppi parentali, che possono vantare un possesso stabile della terra (individualismo possessivo), seppure sottoposto alle regole comunitarie [Ortu, 1996].

L'affermazione di una élite rurale, aristocratica e borghese, nelle campagne sarde ha un suo principio nell'età spagnola, e una sua "consacrazione" dopo il 1720, quando il Regno di Sardegna passa in mani sabaude [Sotgiu, 1984]. I Savoia, nel loro tentativo di rendere maggiormente produttiva un'isola che non hanno mai profondamente amato, attivano, soprattutto dalla seconda metà del Settecento, una serie di azioni riformatrici che interessano il credito agrario (monti frumentari), le università di Cagliari e di Sassari, il governo locale (consigli comunitativi).

L'impianto ideologico delle riforme è dato dal *Rifiorimento della Sardegna, proposto nel miglioramento di sua agricoltura* (1776), del padre gesuita piemontese Francesco Gemelli, che nella trattazione evidenzia tutti i limiti da abbattere per far "rifiorire" l'isola: il superamento del feudalesimo, l'abolizione degli usi comunitari della terra, la scarsità dei

ROBERTO IBBA

mezzi e degli animali da lavoro, l'irrigazione pressoché inesistente e la difficoltà nel trasporto dei prodotti. L'impostazione fisiocratica del Gemelli è sostenuta anche da funzionari sardi come Giuseppe Cossu, protagonista della riforma dei monti frumentari, che scrive anche opere per il miglioramento dell'agricoltura sarda. In quegli stessi anni è pubblicata un'opera dal sapore opposto: *Agricoltura di Sardegna (1780)*, dell'aristocratico sassarese Andrea Manca dell'Arca. Dal trattato emerge una chiara idea di governo del territorio e dell'azienda: Manca ritiene che il sistema della *viddazzone* sia l'unico praticabile in Sardegna, con la possibilità di chiusure solo per colture orticole o viticole. Questa posizione si pone in antitesi alle idee piemontesi di razionalizzazione e di riforma dell'agricoltura sarda. Un altro tratto evidente è la ricerca spasmodica dell'ordine: tutto può essere costruito e tutto deve avere un suo posto razionale. Si tratta di una razionalità aristocratica, intesa come governo sulla natura da parte dell'uomo.

L'effetto del riformismo sabauda si manifesta concretamente nei primi decenni del XIX secolo: la nascita della Reale Società Agraria (1804), l'Editto degli Ulivi (1806) e il famigerato Editto delle Chiudende (1820-23) vanno nella direzione, auspicata dai sovrani piemontesi, dell'affermazione della proprietà perfetta e della nascita di una borghesia rurale fedele alla corona.

Un'efficace sintesi grafica di questo momento è il cabreo delle proprietà di don Matteo Paderi di Villanovafranca. I Paderi si affermano tra la Marmilla e il Parte Montis durante il XVIII secolo: un ramo, quello di Vincenzo, ha la sua base operativa nel villaggio di Mogoro, l'altro ramo, di Matteo, si stabilisce a Villanovafranca.

Matteo Paderi riceve l'onorificenza dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro e istituisce una commenda mauriziana dedicata alla S. Vergine dei sette dolori [Devoti, Scaloni, 2014]. L'usanza aristocratica di istituire commende per salvaguardare una parte importante del patrimonio e sottrarlo alla divisione tra gli eredi si diffonde in Sardegna già nel XVIII secolo, ma la commenda Paderi assume particolare importanza sia per l'istituzione abbastanza tarda (1822-23), sia per la accuratezza nei dettagli riportati nel cabreo compilato e illustrato dal regio misuratore Pasquale Piu.

Nel cabreo sono elencati 76 frazioni per complessivi 212 ettari, un'ampia abitazione con locali rustici e una macina per l'olio: la rappresentazione grafica si avvicina più alla tecnica catastale ottocentesca, che alle alla tradizionale produzione del secolo precedente [Zedda Macciò 1997, 454-459].

Bisogna attendere la metà dell'Ottocento per avere una cartografia della Sardegna costruita su basi scientifiche, grazie all'opera del generale Alberto La Marmora e del maggiore Carlo De Candia, che per primo definisce i confini delle comunità e suddivide tra terreni privati, comunali e demaniali. Questa classificazione resta tuttavia imperfetta in quanto sacrifica e comprime tutti gli altri modi di possedere la terra che non sempre rispondono a criteri di geometricità: cussorgie pastorali, diritti d'uso ademprivile, forme collettive di possesso [Ortu 2014, 194].

La legge del 1851 dispone la compilazione del catasto sardo: tecnici agrimensori vengono inviati in tutti i villaggi della Sardegna per raccogliere i dati e costruire il catasto particellare. Tralasciando le polemiche sugli errori, volontari o involontari, e sull'esosità delle imposte fondiarie, l'esito grafico ci restituisce, soprattutto in alcune aree a vocazione cerealicola come la Marmilla, una proprietà frammentata anche se concentrata in poche mani aristocratico-borghesi. I confini tracciati nelle mappe sono talvolta invisibili nelle campagne, caratterizzate ancora dal paesaggio dell'open field.

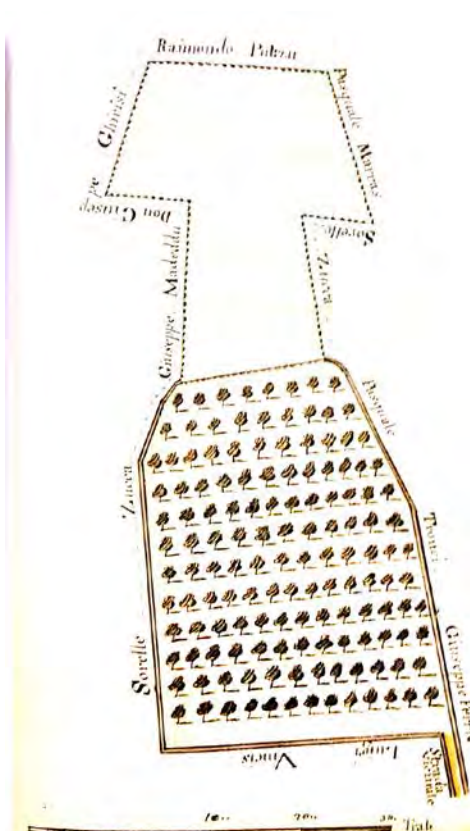


Fig. 5: Cabreo della commenda mauriziana di don Matteo Paderi (Villanovafranca) [Zedda Macciò, 1997].

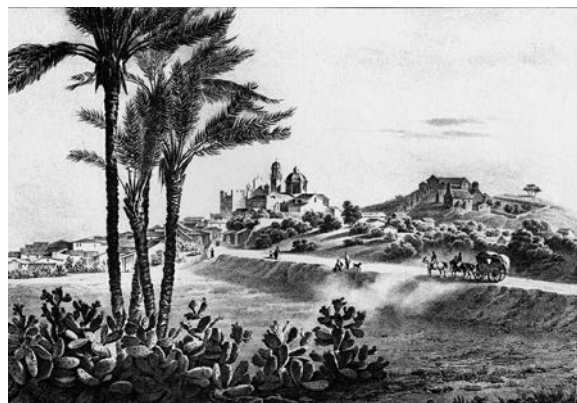


Fig. 6: Archivio di Stato di Cagliari, Ufficio Tecnico Erariale Cagliari, Sanluri, fraz. Z.

Fig. 7: Sanluri nella stampa di Cominotti (1827).

3. Paesaggi periurbani cagliaritani

L'effetto delle riforme sabaude non interessa solamente le zone rurali: se per tutta l'età moderna, le città, e Cagliari in particolare, hanno il loro sostentamento garantito dal sistema annonario che "deruba" le campagne per sfamare i cittadini; già dalla fine del Settecento, e per tutto l'Ottocento, la città deve uscire dalle mura alla ricerca di spazi coltivabili e produrre per il proprio fabbisogno agroalimentare [Ortu 1989, 83-87].

ROBERTO IBBA

Il castello di Cagliari, fondato dai pisani nel primo ventennio del XIII secolo su uno dei colli che si affacciano sul golfo, diventa il centro della nuova città dopo la definitiva distruzione della capitale giudicale di Santa Igia (1258). Già nella seconda metà del Duecento la città si completa con altri due quartieri: Stampace e Villanova, collegati alla zona portuale di Bagnaria (poi Lapola e infine La Marina). La forma simbolica dell'aquila è voluta dai suoi fondatori, pisani e ghibellini, per legarla all'impero, così come sono simboliche le figure che svettano sulle torri a difesa della città: l'aquila, il leone e l'elefante [Cadinu 2009, 37-48]. Costretta dentro le mura e circondata dagli stagni e dalle saline, Cagliari nell'età moderna utilizza poco lo spazio agrario intorno alla città. La stampa pubblicata da Münster e realizzata da Arquer nel 1550, ci permette tuttavia di individuare alcuni spazi coltivati: in prossimità di Stampace sembrano esserci colture di tipo estensivo, mentre Villanova si apre verso orti, giardini e forse vigneti, riconoscibili dai chiusi.



Fig. 8: Sebastian Münster, *Cosmographia Universalis*, pagina 621, 1550, Collezione cartografica RAS.

La grande espansione agricola, e in particolare viticola, nell'hinterland cagliaritano ha il suo slancio maggiore tra la fine del Settecento e tutto l'Ottocento: a tracciare la strada sono le grandi aziende ecclesiastiche di Gesuiti, Scolopi, Domenicani, Agostiniani, Minimi etc. installate in tutta l'area cagliaritana (Elmas, Pirri, Pauli Pirri) e nella Baronia di Quartu. Anche l'aristocrazia e la borghesia cittadina investono nella costruzione di aziende agricole moderne e produttive, caratterizzando il paesaggio periurbano di Cagliari con un alternarsi di poderi, vigne, campi coltivati e ville architettonicamente pregevoli. Una mappa del 1832, che ha un intento più descrittivo che castale, mostra lo spazio delle saline del Molentargius e l'istmo di Is Arenas (tra Cagliari e Quartu Sant'Elena) con le celle per la produzione del sale [Manca 1966; Pira 1997], i poderi attorno a San Bartolomeo (Capo de Lluch) e la grande vigna di Is Arenas dei commercianti Novaro Cortese.



Fig. 9: Archivio storico comunale di Cagliari, Fondo Cartografico, serie L Pianta delle saline della Palma, 1832.

Conclusioni

Questa breve rassegna sull'immagine della Sardegna e del suo paesaggio rurale non è sicuramente esaustiva ma intende proseguire nella scia degli studi precedenti sulla cartografia storica e sulle sue interpretazioni.

Già da queste note si ravvisa la necessità di indagare più a fondo sulle rappresentazioni paesaggistiche dalla prima età moderna all'età contemporanea: anche se il materiale a disposizione non è vasto come per altre regioni, è possibile tracciare un percorso sulle rappresentazioni storiche e simboliche del paesaggio sardo.

Se per le opere artistiche occorre indagare meglio sulla committenza al fine di dispiegarne i significati simbolici, per la cartografia (anche quella catastale) il primo passo di analisi è contestualizzarne il momento storico della realizzazione, le tecniche e le motivazioni che stanno dietro la costruzione delle mappe.

La figura dei luoghi sardi si disvela soprattutto nel Settecento, quando tecnici piemontesi sono inviati nell'Isola per realizzare infrastrutture moderne. L'immagine che gli ingegneri-topografi propongono è spesso inesatta, corrispondente in parte alla visione che gli stessi hanno nelle loro ricognizioni, e in parte caricata di significato simbolico, proponendo non solo quello che esiste ma quello che il sovrano vorrebbe si realizzasse [Zedda Macciò 1998, 30-35]. Gli elementi paesaggistici che emergono da queste carte vanno dunque studiati e verificati con la grande mole dei documenti catastali e notarili, che rendono "parlanti" carte apparentemente "mute".

Bibliografia

- «Convenzione europea per il paesaggio», Firenze, 20 ottobre 2000.
 AGUS, L. (2014), *Il Maestro di Castelsardo, la genesi della Scuola di Stampace e i rapporti con il ponente ligure*, in «Parol», a. XXVIII, n. 24, pp. 314-345.
 CADINU, M. (2009), *Cagliari. Forma e progetto della città storica*, Cagliari: Cuec.

ROBERTO IBBA

- D'ANGELO, P. (2009), a cura di, *Estetica e Paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- DEVOTI, C., SCALON, C. (2014), *Tenimenti scomparsi. Commende minori dell'Ordine Mauriziano*. Ivrea: Ferrero.
- GAMBI, L. (1973). *Una geografia per la storia*. Torino: Einaudi.
- GARRIGA, J. (2013), *La resa spaziale nei dipinti sardi e catalani all'epoca del Maestro di Castelsardo*, in PASOLINI, A. (2013), a cura di, *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e Il Maestro di Castelsardo*. Cagliari: Janus.
- MANCA, C. (1966), *Aspetti dell'espansione economica catalano-aragonese nel Mediterraneo occidentale: il commercio internazionale del sale*. Milano: Giuffrè.
- MASILI, V., OLIVO, P. (2015), *I castelli nelle vedute dei retabli del XV e XVI secolo della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, in FIORINO, D.R., PINTUS, M. (2015), a cura di, *Verso un atlante dei sistemi difensivi della Sardegna*. Napoli: Giannini.
- ORTU, G.G. (1989), *Città chiusa e campagna aperta. Note sulla Sardegna moderna e contemporanea*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», a. 1989, v. 5, pp. 77-91.
- ORTU, G.G. (1996), *Villaggio e poteri signorili in Sardegna*. Roma-Bari: Laterza.
- ORTU, G.G. (2007). *Analitica storica dei luoghi: lezioni di Storia Moderna*. Cagliari: Cuec.
- ORTU, G.G. (2014), *Ager et urbs. Trame di luogo nella Sardegna medievale e moderna*. Cagliari: Cuec.
- PILLITTU, A., (2002), *Una proposta di identificazione per il maestro di Castelsardo*, in «Archivio Storico Sardo», a. 2002, v. 42, pp. 327-359.
- PIRA, S. (1997), a cura di, *Storia del commercio del sale tra Mediterraneo e Atlantico*. Cagliari: AM&D.
- PUSCEDDU, E. (2013), *Joan Barcelò II (già Maestro di Castelsardo): questioni di pittura in Sardegna attorno al 1500*. Universitat de Barcelona, tesi di dottorato.
- QUAINI, M. (2009), *I paesaggi italiani fra nostalgia e trasformazione*, Vado Ligure.
- SALIS, M. (2013), *Percorsi di indagine sui retabli pittorici dal tardo '400 al primo '500 negli archivi sardi e catalane*, in PASOLINI, A. (2013), a cura di, *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e Il Maestro di Castelsardo*. Cagliari: Janus.
- SCANO NAITZA, M.G. (2013), *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in PASOLINI, A. (2013), a cura di, *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e Il Maestro di Castelsardo*. Cagliari: Janus.
- SERENI, E. (1961, ma 2011), *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma-Bari: Laterza.
- SERRA, R. (1980), a cura di, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*. Roma.
- SOTGIU, G. (1984), *Storia della Sardegna sabauda 1720-1847*. Roma-Bari: Laterza.
- TOSCO, C. (2007), *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.
- TOSCO, C. (2009), *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*. Roma-Bari: Laterza.
- TURRI, E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio.
- TURRI, E. (1979). *Semiologia del paesaggio Italiano*. Milano: Longanesi.
- TURRI, E. (2002). *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*. Venezia: Marsilio.
- VITTA, M. (2005), *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*. Torino: Einaudi.
- ZEDDA MACCIO' I. (1997), *Paesaggio agrario e proprietà fondiaria nella Sardegna dell'800*, in *Ombre e luci della Restaurazione*. Roma: Mibac.
- ZEDDA MACCIO' I. (1998), *I desideri del re: rappresentazioni spaziali nella Sardegna sabauda*, in MURA, G., SANNA, A. (1998), a cura di, *Paesi e città della Sardegna*, vol. 1. Cagliari: Cuec.
- ZEDDA MACCIO' I. (2008), *Cartografie e difesa nella Sardegna del Cinquecento. Pratiche geografiche, carte segrete e immagini pubbliche*, in ANATRA, B., MELE, M.G., MURGIA, G., SERRELI, G., *Contra moros y turcos*. Cagliari: CNR.

Sitografia

- http://www.archivostatocagliari.it:443/utearchivio/visMappa.html?m=http://www.archivostatocagliari.it/patrimonioarchivio/ute/ute/UTE_sanluri_Z_1.jpg&z=s (consultato il 1 luglio 2016).
- <http://mediateca.comune.cagliari.it/imagcartogr%5Cserie%20L%5CL%2001.jpg> (consultato il 1 luglio 2016).
- <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=107054> (consultato il 1 luglio 2016).
- <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=107091> (consultato il 1 luglio 2016).
- <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=13276> (consultato il 1 luglio 2016).
- <http://www.sardegna.digitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=13441> (consultato il 1 luglio 2016).

Il paesaggio agrario del Vallo di Diano in età moderna
The rural landscape of the Diano Valley, seen in the modern era

ROSA CARAFA

Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Salerno e Avellino

Abstract

The rivers and canals of the Diano Valley, in the hinterlands of Salerno, cut through varied and mountainous morphology. Here, field crops are found alongside vineyards, orchards and market crops. The rural landscape of the valley is recorded in a rich corpus of iconographic sources, including those developed by land surveyors and engineers.

The analysis of the "Platee" of the lands owned by Italo-Greek Monastery of Saint Peter of Montesano sulla Marcellana, and those of the Abbey of Saint Mary of Cadossa, a grange of the Carthusian Monastery of Saint Lawrence in Padula, reveals the socio-economic profile of the monastic authorities, and provides a cartographic image of their territories and assets. The Platee, together with the «Apprezzi», produced locally for the residential area of Diano Valley, represents a precious literary source and an instrument for the geographical, topographic and hydrographic knowledge of the area.

Parole chiave

Vallo di Diano, apprezzamento, platea, certosa di San Lorenzo, Santa Maria di Cadossa

Vallo di Diano; apprezzamento; platea; certosa di San Lorenzo; Santa Maria di Cadossa

Introduzione

Poi più avanti camminando entrai nella valle di Diano (...). Ella è detta valle di figura molto simile ad una barchetta, che nel principio, et nel fine è stretta, et mezo larga. Misurasi per lunghezza 20.miglia, et per larghezza 4.(...) è tutta questa valle ben coltivata, et i colli, che la intorniano sono ornati di belle vigne, et d'alberi fruttiferi, da i quali si cavano buoni vini, saporiti frutti [Alberti 1558].

L'area così suggestivamente „celebrata" da Leandro Alberti nel 1550 è il *Vallo di Diano*, porzione di quell'antica terra, la Lucania, lembo estremo del Principato Citra e fertile altipiano, ricco e ferace, dalla variegata morfologia montuosa; il piano della Valle, nato dal lento prosciugamento di un antico lago pleistocenico, è solcato dal fiume Tanagro. Affiancata da proprietà distintive del clima e del suolo, la pianura (quota 450 m s.l.m.) palese, nella coesistenza ed alternanza di vaste aree intensamente coltivate e suoli seminativi, un territorio dalla condizione privilegiata, per i legami espressi tra le elargizioni di una „provida natura" e l'apporto dell'attività degli uomini.

In questa indagine cercheremo di documentare la grande varietà territoriale del Vallo di Diano, la sua identità storico-culturale in quanto esso costituisce una significativa testimonianza di un paesaggio agrario del Mezzogiorno ricco di innovazione e tradizione, di trasformazioni e permanenze. Un luogo dove perdura, molto forte, il rapporto dell'uomo con la terra. Un rapporto codificato ed efficacemente esplicitato da Emilio Sereni che, nel 1961, in merito alla definizione di paesaggio agrario ne delinea i presupposti: «*quella*

ROSA CARAFA

forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale» [Sereni 1961].

Attraverso le *Platee*, fonti documentarie ed iconografiche dei possessi fondiari degli enti ecclesiastici come il monastero basiliano di San Pietro a Montesano ed i possessi fondiari della badia benedettina di Cadossa, tra Montesano e Casalbuono, una grancia della certosa di San Lorenzo a Padula, ci viene restituito un profilo socio-economico dei monasteri, ma anche l'immagine cartografica dei territori su cui tali fondazioni sorgevano e avevano i loro beni; unitamente con gli *Apprezzi* che, seppur elaborati su base locale, per i centri abitati della valle dianese, rappresentano una preziosa fonte letteraria che ne suffragano l'interesse, attraverso l'identificazione di un paesaggio pensato per i valori insiti in esso, dei beni conservati e della loro utilità ambientale e sociale. Prodotti dal contributo di regi tavolari o agromensori, gli apprezzati diventano un mezzo distintivo per la conoscenza geografica dell'area, attraverso alcune informazioni come l'orientamento topografico, gli elementi climatici e orografici, la rete idrografica e la coltre vegetale. E poi ancora il paesaggio dianese, raffigurato e progettato, quello che attiene specificamente alla bonifica della Valle nel XVIII secolo. Una storia, questa, da rileggere attraverso il rapporto antico e profondo del suo fiume, il Tanagro con il territorio e le vicende delle comunità che si sono susseguite nel corso dei secoli.

Il Vallo di Diano, oggi in provincia di Salerno, è una fertile area valliva posta ai limiti meridionali della regione Campania. Attraversata dalla antica strada Regia delle Calabrie, oggi SS.19, lungo di essa si snodano 15 comuni, su due opposti versanti, a sinistra e a destra del fiume Tanagro; centri abitati tutti sorti sui rilievi collinari o sulla fascia pedemontana, rispettivamente della catena della Maddalena (versante orientale da nord a sud) con Atena Lucana, Sala Consilina, Padula, Montesano sulla Marcellana e Casalbuono, mentre sul lato opposto (ovest), dei Massicci degli Alburni e Cervati, sono ubicati Pertosa, Polla, Sant'Arzenio e San Pietro al Tanagro, Monte San Giacomo, San Rufo, Teggiano, Sassano, Buonabitacolo e Sanza.

1. Tracce di una storia del paesaggio agrario: i luoghi della produzione dalle origini al Cinquecento

Un'antica terra questa del Vallo di Diano, dall'intreccio millenario di antichità e civiltà dalla vocazione agricola ancora oggi evidente; un'area frequentata sin dal Neolitico con un'azione, ipotizzata, di attività pastorali sia sui pendii del Cervati che nelle zone basse della fondovalle a cui si affiancano e coesistono attività venatorie, pastorali ed agricole, provenienti dagli influssi del mondo egeo, decisivi nello sviluppo e diffusione della vita associativa e dell'esercizio agricolo [Loguercio 1988, 19-20].

Affiora il carattere distintivo e l'impronta culturale delle attività pastorali ed agricole pervenute dai contatti col mondo greco e dalla dominazione lucana, persistenti nell'area, ma l'impianto delle maglie paesistiche di questa zona- della sua agricoltura e dei suoi insediamenti urbani- trae origine dalla conquista e colonizzazione romana del Vallo con il reticolo viario e giuridico della centuriazione del territorio, tra „direttrici“ varie, nel segno di canali, acque e strade interpoderali e la messa in opera della via consolare *Popilia -Annia* (la Capua -Reggio). Un assetto territoriale che procura una radicale modifica, improntando il paesaggio agrario col sistema del maggese su quello a campi d'erba [Loguercio 1988, 20]; una configurazione oltremodo favorita dalla realizzazione di opere pubbliche quali



Fig. 1: Tabula Peutingeriana, part. da Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo, a cura di Franco Prontera, Leo S. Olschki, Città di Castello, 2009.

Fig. 2: ASN, Corporazioni religiose soppresse, busta 5637, Valle del Tanagro, sec. XVI (fine), (concessione n.13/2016).

ROSA CARAFA

appunto la costruzione della strada consolare, i lavori di bonifica del fiume che favoriscono l'incremento delle attività agricole, la creazione di colonie e l'attuazione della riforma graccana. Peculiarità che non passano inosservate all'anonimo cartografo autore della *Tabula Peutingeriana*, (copia del XIII secolo di un'originale risalente al 64 a.C.-12 a.C.), unica fonte cartografica che rappresenta il mondo conosciuto nell'età antica. La tavola finalizzata ad illustrare la rete viaria pubblica su cui si svolgeva il traffico commerciale dell'impero, documenta la piena visibilità del Vallo di Diano, riconoscibile nei toponimi *Foro Popili* (la fondovalle) ed ancora in *Consilianum* (Sala Consilina) e *Grumento*, nell'antica Lucania (fig. 1) [*Tabula...* 2009].

Nell'Alto Medioevo se l'agricoltura del Vallo rispecchia fundamentalmente una tipologia agraria poco difforme dal passato [Tortorella 1988, 25], a partire dal X-XI secolo i territori cominciano ad essere conformati differentemente, attraverso pratiche agrarie esercitate da diversi soggetti, laici e religiosi, quest'ultimi in forme organizzative quali gli stanziamenti monastici di matrice italo-greca e quelli di origine benedettina. Una gestione del patrimonio fondiario attestato da rogiti notarili, attraverso vendite e donazioni di vaste aree di interesse agrario, veri e propri possedimenti fondiari elargiti dai dominatori longobardi prima, e normanni poi, alle istituzioni monastiche presenti sui territori meridionali del Principato Citra, affidando loro il compito di mediazione nelle relazioni tra i concessionari laici della terra e il sostrato produttivo del tessuto sociale [Alaggio 2004, 39-40].

Affiora la vocazione di guida pratica e spirituale messa in atto dai monaci italo-greci, con interventi di tipo economico e sociale, adottando le tecniche migliori di utilizzazione delle risorse naturali, con dissodamenti, messe a coltura, impianti di specie vegetali, organizzazione della produzione e degli scambi, e configurando aggregazioni di nuclei abitativi, gravitanti intorno al monastero come documentano Santa Maria a Pertosa, il cenobio di Sant'Arsenio e quello di San Pietro a Montesano. Scaturisce un diverso assetto del territorio, alternato tra le fasce collinari e pedemontane e, con una produzione variegata coltivata a cereali o occupate da pascoli, con piccoli appezzamenti destinati a colture orticole, ma anche a piantagioni caratterizzate da vigneti, castagneti e riserve di caccia.

Una profonda trasformazione della realtà agricola della regione del Tanagro avviene attorno al XIV-XV secolo, con l'avvento dei Sanseverino, insediatisi a Teggiano (antica Diano), ma scaturito, essenzialmente, da un potenziamento degli assetti politici e sociali delle realtà feudali del Vallo di Diano. Inoltre le migliori condizioni dettate dall'aumento demografico diffuso in più parti della regione, determinano un utilizzo più ragionato delle risorse agricole del territorio, con l'aumento dei terreni messi a coltura, anche lungo i rilievi pendiosi. A tutto questo si affiancano i tentativi per migliorare idrogeologicamente la Valle, attraverso alcuni interventi per la bonifica del fiume, come quello assunto da Tommaso Sanseverino che, nel 1306, interviene per l'espurgo del „Fossato del Maltempo“, nel territorio di Polla, per migliorare il deflusso delle acque del Tanagro [Didier 1988, 33]. A partire dal XIV secolo è la vite ad assumere un forte rilievo nel paesaggio agrario del territorio. Nel Vallo di Diano così come documentato da Rosanna Alaggio [Alaggio 2004, 26-27] la coltivazione della vite è attestata con una certa frequenza lungo la fascia pedemontana, compresa tra Sala Consilina, Padula e Montesano e nelle fasce adiacenti i centri abitati. Analogamente a Polla la sua coltivazione sembra concentrarsi sulla destra del fiume, a riparo dalle esondazioni del Tanagro e favorita dal maggiore irraggiamento di questo versante. Negli stessi secoli la presenza di vigneti e pastini è attestata, anche

lungo il versante occidentale del Vallo, nel ristretto di Teggiano, con una concentrazione nelle aree poste alle pendici nord-orientali dell'abitato. Rari invece sono i riferimenti a consistenti impianti di uliveto o frutteti. Piante di ulivi, noci e altri alberi da frutta si trovano di rado in terreni destinati ad altre colture, a volte associati a vigne o orti, quest'ultimi ubicati nelle vicinanze o all'interno dei centri abitati.

2. Il territorio negli apprezzamenti e negli inventari sei-settecenteschi della badia di Santa Maria di Cadossa

Tra il XVII ed il XVIII secolo l'immagine del Vallo di Diano è anche interpretata con una rinnovata sensibilità, connotandosi in una trasfigurazione della realtà a favore di un luogo di delizie, che diventerà in qualche caso un *topos* ed ancora un'immagine stereotipata. I „luoghi perpetuati“ sulla scia di una tradizione letteraria, come ambiente naturale e antiche memorie, fra l'attualità della natura ed il messaggio della storia, inaugurata dall'Alberti prosegue nel corso del Sei- Settecento tra erudizioni varie come quelle di Paolo Eterni, Luca Mandelli¹. Ad essi si accostano Fabio Magini, Scipione Ammirato, Scipione Mazzella e Costantino Gatta nel 1732. Una realtà magnificata tra „suggestioni“ letterarie, ricondotte tutte dal Mandelli nella sua *Lucania sconosciuta* che così scrive:

Or chi di questa Valle è pratico vi riconoscerà tutti questi riscontri. Ella è copiosa di pascoli, et ha territorio sì nel piano, come nelle colline, atto alla coltura così per grano, e biade, come per vigne, le quali producono generosi vini, né vi manca gran copia di saporose frutta [Didier 1997, 41].

Ma a rendere distinguibile il territorio ed a connotarne le specificità, sono gli apprezzamenti, effettuati da agrimensori e regi tavolari nel Vallo nel corso del Seicento, per il feudo di Padula con il casale di Buonabitacolo nel 1630, e per il feudo di Diano e i suoi molteplici casali, nel 1698. Ad essi si aggiungono gli „inventari“ effettuati alla fine del Cinquecento per la badia di Santa Maria di Cadossa, che era passata tra i beni della Certosa di Padula nel 1514. L'apprezzo di Padula elaborato ad «istanza di Caterina de Medici» creditrice di Agnese de Ponte, signora di Padula, è così enunciato:

Siede detta terra su una collinetta tonda in un angolo nel Vallo di Diano, la quale guarda mezzo giorno, e ha di sagliuta circa un terzo di miglio(...) tiene detta Terra dà la parte di Levante un vallone. (in cui vi sono) circa otto molina (e i territori) sono seminatorij e pascolasi(e) hanno (...) al piano abbondantie di vigne(...)et in dette vigne, e loro orticelli attorno alla Terra hanno olive, celsi, frutti d'estate, come sono cerasa, visciole, amarene,pruna, pera, per coche, et altri frutti de inverno,una pera di più sorte mela, de più qualità, sorbe, nuce,cotogne, et altri frutti, hanno abbondantia d'ogni sorte di fogliame, agli, cipolle, ogni sorte di legumi, come sono fave fasoli, ciceri [Sacco 1914-30, III, 130-131].

L'apprezzo sul feudo di Diano a cui afferivano i casali di Sassano, San Giacomo, San Rufo e Sant'Arsenio (nel 1652 il feudo era passato ai duchi Calà di Diano) è redatto dai due funzionari, ingegneri della Regia Camera della Sommaria, Giustiniano Cafaro e Giovan Battista Anaclerio. Il documento elaborato in *situ* è stato reso noto da Arturo Didier [Didier 1997]; nel 1698 Diano conta 647 abitanti e:

ROSA CARAFA

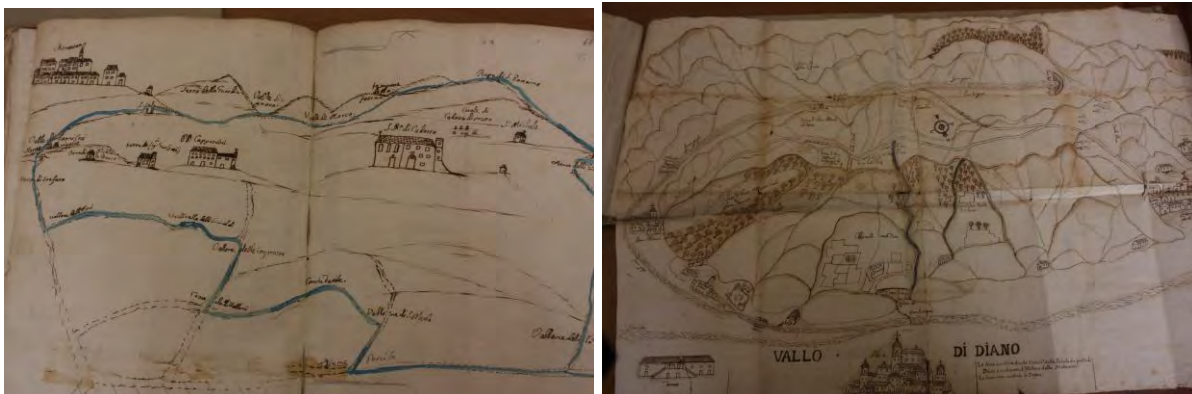


Fig. 3: ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 5623, *Mappa prospettica di Cadossa*, fine del XVI secolo, cc.67v-68r, foliazione moderna a matita c.84v-85r, (concessione n.13/2016).

Fig. 4: ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 5627, c. 19 *Pianta del Valle di Diano/in quale può bisognare per la differenza de' confini tra Diano, e/Padula*, seconda metà del XVII secolo (concessione n.13/2016).

la metà di essi sono poveri bracciali che vivono alla giornata con le proprie fatiche alla coltura de' campi, et altri in custodire animali d'ogni sorte (osservando poi ancora come nell'ambito del „circuitto“ del feudo di Diano) che sarà di miglia 40 in circa, dentro del quale vi sono diverse qualità di territorij come oliveti, vigne, seminatorij, cerreti, castagneti, ed altri alberi selvaggi. (Nel territorio sono) in abbondanza vettovaglie come grano, orgio, avena, tutte le sorti di legume (e anche il vino, mentre) l'oglio non è bastate (per i cittadini). Castagne se ne fanno in abbondanza che ne smaltiscono ad altri.

Allo „stato“ dei luoghi così raccontato, „idealmente“ affianchiamo un'„impegnativa cartografia del Vallo di Diano affiorata dai carteggi degli atti delle *Corporazioni religiose soppresse* della Certosa di San Lorenzo a Padula dell'Archivio di Stato di Napoli², per la prima volta trattati dal canonico Antonio Sacco nel primo trentennio del Novecento [Sacco 1914-30].

Nei carteggi sono emersi a vario titolo diverse rappresentazioni del territorio, forse le prime, ascrivibili cronologicamente, tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento e tutte da collegare, alla Certosa e ai suoi possedimenti, al successivo ampliamento fondiario, con l'acquisizione della badia di Cadossa e dei suoi beni e, l'acquisto del feudo di Padula nel 1645. Avvenimenti verificatisi tra la prima metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento in una realtà in continua trasformazione, visualizzabile, attraverso alcune raffigurazioni esemplificative come la mappa raffigurante la „Valle del Tanagro“ (Fig. 2) [Sacco 1914-1930, III, tav. XII], un disegno a china ed acquerello, che rappresenta una delle prime raffigurazioni della Valle e del suo paesaggio agrario; nella rappresentazione è evidente la centralità della Certosa e l'interminabile territorio parcellizzato in lotti di minima dimensione e l'evidente caratterizzazione sulle colline circostanti degli appezzamenti a colture e delle specie arboree.

Scaturisce una visione, dilatata, da parte dell'„ignoto autore che nell'intento di offrire una lettura stratificata del territorio, delle sue strade, del suo fiume, utilizza la veduta a „volo d'uccello“, la prospettiva „generica“ e la visione rigidamente zenitale.



Fig. 5: ASN, *Corporazioni religiose soppresse*, busta 5637, Giuseppe Cupolo, *Veduta di Casalbuono con Montesano, Cadossano e confini di Lagonegro*, 1740, (concessione n.13/2016).

Fig. 6: ASS, *Corporazioni religiose*, busta 15, vol.1, c. 112, Geronimo Coronelli, *Feudo di S.Pietro di Montes.no/de PP. Di S.Basilio*, 1710.

La nostra Valle, probabilmente è frutto di un accertamento diretto, altissimo, da est, che permette di rilevare gli agglomerati urbani sparsi sui crinali montuosi, dove la natura è ancora prevalente e fertile. Una mappa la cui probabile cronologia potrebbe risalire, a parere di chi scrive, alla fine del XVI secolo. La seconda tavola [Sacco 1914-30, II, tav. V] la "Mappa prospettica di Cadossa" (fig. 3), eseguita con molta probabilità alla fine del XVI secolo, mette in evidenza Montesano e la badia. Si tratta di uno schizzo realizzato a china, con tracce d'acquerello, efficacemente reso per definire un'ampia zona, dove si ricavano le prospettive del centro abitato di Montesano, le antiche contrade e le maggiori emergenze architettoniche come il convento dei Cappuccini, la badia di Cadossa e i ruderi dell'antico casale di Cadossa; nella tavola si esplicita, in una 'visione' zenitale, l'assetto stradale e quello idrografico con l'importante fiume qual è il Calore ed i suoi affluenti. La mappa *Pianta del Valle di Diano/in quale può bisognare per la differenze de confini tra Diano e Padula* (fig. 4) che configura i confini tra il feudo di Padula e quello di Diano è inedita, ed è parte di un piccolo *corpus* di tavole analoghe, presenti nel carteggio dell'Archivio di Stato di Napoli e pubblicate dal Sacco. La tavola traccia i confini dei due feudi e evidenzia i molteplici aspetti della valle dianese attraverso l'individuazione delle fortificazioni, dei ponti, i valloni e le scaturigini delle acque. In essa si riconoscono i „ritratti“ di Padula, Sassano e Buonabitacolo e sono distinguibili le specie arboree tratteggiate in alcuni casi sui monti, per lo più disboscati, e appezzamenti di terreni a vite nei valloni; appare infine il Tanagro illustrato in modo eloquente, con i suoi affluenti discendenti. L'incisività del disegno definito a china ed acquerello, nelle sfumature del chiaroscuro, fa di questa raffigurazione una delle più efficaci dal punto di vista grafico anche per l'acutezza da „vedutista“ dell'ignoto cartografo, che dimostra una pratica conoscenza del Vallo e, mostra di essere già in possesso di quella tecnica mista, quali appunto le immagini pittoriche in elevato inserite all'interno di mappe a proiezione orizzontale. Cronologicamente la tavola potrebbe afferire alla seconda metà del Seicento. Ancora una

ROSA CARAFA

rappresentazione del "Territorio tra Montesano e Casalnuovo" (fig. 5), ovvero una terza mappa con altre due copie [Sacco1914-30,II,tavv.VI-VII], [Iaccarino 2007, 326-327], analogamente datate 1740 e similmente realizzate dall'agrimensore Giuseppe Cupalo della «terra di Tito». La mappa anch'essa eseguita a china ed acquerello, risulta inedita e non indicata dal Sacco. Essa è ampiamente descrittiva, perché concepita per la comprensione massima del territorio raffigurato nel suo tessuto fondiario, con le coltivazioni, i centri urbani, le masserie sparse, l'assetto stradale ed interpodereale, ma anche la via Regia. In essa è esplicitato con chiarezza l'andamento sinuoso del fiume Calore e dei suoi affluenti che nella loro confluenza a Casalbuono, danno origine al Tanagro nel comune di Buonabitacolo [Perciato 2003]. La corposa legenda sottostante pone la carta tra le più incisive testimonianze del Vallo di Diano.

3. L'immagine di un paesaggio agrario: la platea dei beni del monastero basiliano di san Pietro a Montesano sulla Marcellana

Montesano gloriarsi di aver pure nel suo tenimento un'opulente Grancia di PP. Basiliiani sotto il dominio del loro Monistero di Grotta Ferrata, ch'era situata in un luogo ameno e delizioso, inaffiato da perenni rivoli di cristalline acque; ma non è guari, è stata essa venduta da quei PP. Al Monistero di S. Lorenzo, che quivi con tal compra ha fondato un'altra propria Grancia.

A raccontare il sito, nel 1732, e le vicende ultime della grancia dell'Ordine di San Basilio di San Pietro a Montesano sulla Marcellana è Costantino Gatta, storico ed erudito testimone della realtà locale. Ma a delineare il territorio e configurarlo in modo concreto è la platea „emersa" nell'Archivio di Stato di Salerno³ che restituisce una dettagliata documentazione dei possessi fondiari del monastero basiliano di San Pietro a Tumusso a Montesano "*Platea omnium bonorum, qua vigore/Regia concessionis possidentur à/Sacro Monasterio Sancta Maria/ cripta Ferrata Ordinis S.Basilij/Magni in Regno Neapolitano in Terra Montissani, Padula...atque Regia au/tritate stipulata Ann.Dni/DCCCCCCX, instante P.D.Nilo / Marangi Procuratore*". La platea redatta in due copie (la seconda è presso l'Archivio Diocesano di Vallo della Lucania)⁴ è inedita e si caratterizza per la presenza di quattro tavole, ad acquerello e china, raffiguranti rispettivamente alla c. 112 il "*Feudo di S. Pietro di Montes.no/de PP. Di S. Basilio*" (fig. 6); alla c.114 il "*Feudo della Rossa/ de PP. Basilian*" (fig. 7); alla c.214 il "*Feudo di S./Zaccaria di Sassano de PP./Basilian*" (fig. 8) e alla c.234 il "*Feudo di S. M.a di Vito nel Casale di/Fogna, Territorio di Laurino*" (fig. 9)". La platea qui osservata fu compilata nel 1710 per volontà dell'abate don Nilo Marangi, procuratore dell'Abbazia di Grottaferrata di Rofrano nel Principato Citeriore, dipendente dall'omonima abbazia laziale, con la collaborazione del regio tavolaro Geronimo Collarelli, proveniente da Roma. Poco dopo la compilazione dei beni la grancia entra in possesso dei Certosini di San Lorenzo a Padula (1726). Le fonti archivistiche attestano come la Badiale chiesa di Rofrano era una struttura fiorente e con un'ampia giurisdizione sopra undici grancie quali Santa Maria De Vita a Laurino, San Zaccaria dell'antico casale di Sassano, parte del feudo di Diano, la grancia di San Pietro del Tomusso nel territorio di Montesano ed ancora, le grancie di Sant'Arcangelo a Campora, San Matteo nel territorio di Policastro, San Pietro a Rivello, San Nicola de Saracusa, San Nicola di Benevento a Salerno, la grancia di Santa Maria de Siripi nel territorio di Sanza [Ronsini 1873,17].

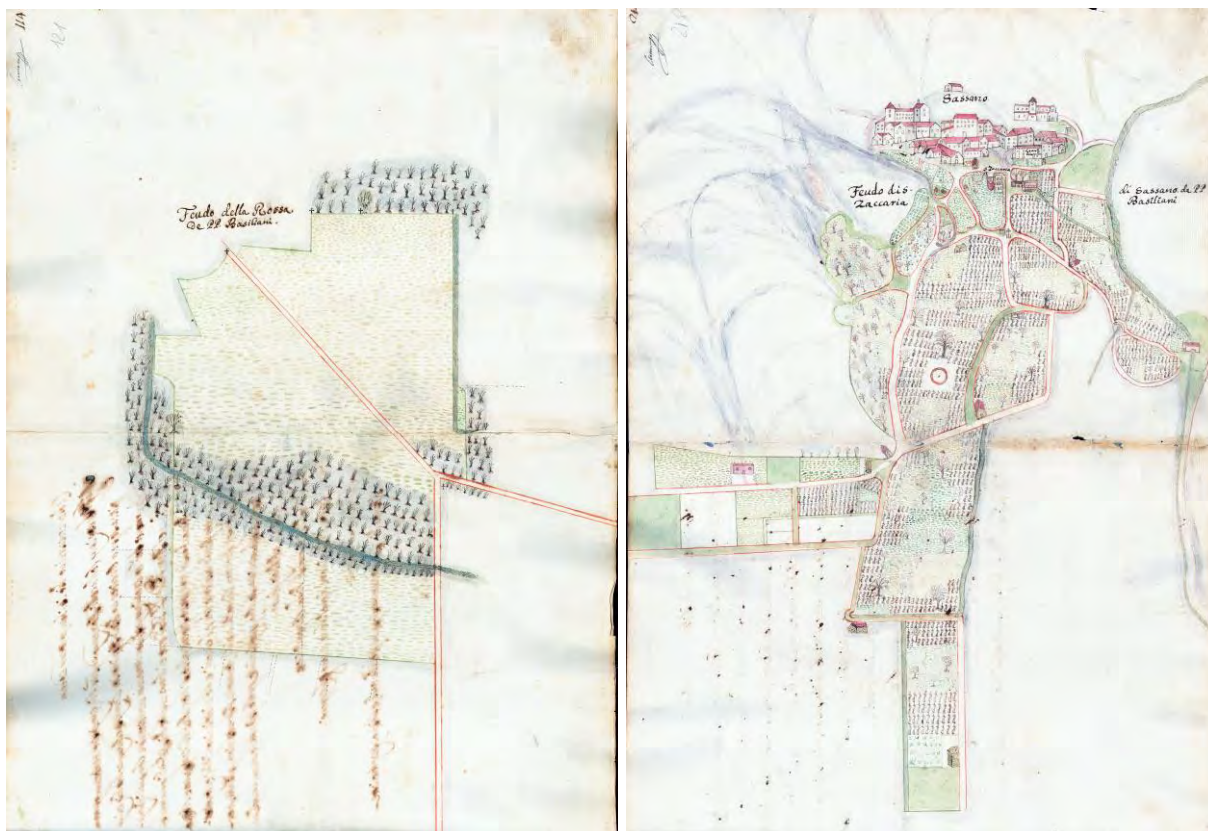


Fig. 7: ASS, *Corporazioni religiose*, busta 15, vol.1, c. 114, Geronimo Coronelli, *Feudo della Rossa/ de PP.Basiliani*, 1710.

Fig. 8: ASS, *Corporazioni religiose*, busta 15, vol.1, c. 214, Geronimo Coronelli, *Feudo di S./Zaccaria di Sassano de PP./Basiliani*, 1710.

Il materiale cartografico qui espresso fornisce una visione di insieme dei vari possedimenti di San Pietro a Tumusso che vanno oltre il Vallo di Diano come quello di Laurino.

Esse si rilevano vere miniere d'informazioni sull'assetto territoriale delle aree considerate, come per Montesano e Sassano, in cui il Coronelli assolve il compito di documentare i possedimenti con un notevole grado di fedeltà. Il tavolario infatti, assume liberamente le più svariate tecniche di rappresentazione della realtà nell'intento di offrire una restituzione il più possibile stratificata del territorio che indaga. I due centri abitati di Montesano e Sassano sono rappresentati frontalmente, con la precisione di una miniatura; per essi viene adottato un punto di ripresa più elevato, la veduta „a volo d'uccello“, mentre ancora diverso, rigidamente zenitale, diventa il punto di osservazione del sistema idrico, stradale delle aree e del tessuto fondiario parcellizzato. Determinante in queste tavole è l'uso del colore, vivido, da luce mattutina, volto nel duplice aspetto di definire la divisione fra aree coltivate e disegnare con alquanto dettaglio e precisa configurazione le case, le masserie, i mulini; le loro forme reali, parti e annessi, anche quando la struttura ha un'ubicazione isolata, fra i campi o i piccoli nuclei abitativi. Le descrizioni estremamente minuziose dei poderi e del tipo di coltura in esso esistenti indicano come la maggioranza dei terreni sono frazionati in terreni misti, come in quelli del *Feudo di San Pietro a Montesano* (c. 112) che consistevano in 266 «beni territoriali» suddivisi in 122 vigneti, 13 querceti, 1 noceto, 4 orti, 1 prato, 9 beni vari e 116 terreni misti.

ROSA CARAFA



Fig. 9: ASS, *Corporazioni religiose*, busta 15, vol.1, c. 234, Geronimo Coronelli, *Feudo di S.M.a di Vito nel Casale di/Fogna, Territorio di Laurino*, 1710.

Fig. 10: ASS, *Intendenza, Bonifica del Vallo di Diano*, busta 1575, Cristoforo Schor, *Dechiaratione della Pr(esen)te Pianta Del/ Vallo di Diano*, 1709.

Per i beni 'vari' si intendono strutture edilizie, come case e casalini, o magazzini, ma anche terreni con difese e chiuse e 3 massarie. Nel *Feudo di San Zaccaria di Sassano* (c. 214) *extra- moenia*, ritroviamo 248 beni di cui 165 vigneti, 61 terreni misti, 15 orti, 4 querceti e 2 prati. Nel *Feudo di Santa Maria de Vita di Fogna a Laurino* (c. 234) vi è un solo oliveto, 2 terreni misti, 3 vigneti, 2 orti e 2 beni vari. Nel *Feudo della Rossa di Buonabitacolo* (c. 114) essi possedevano 2 terreni misti; a Sanza 1 terreno misto.

I dati di possesso dei beni, attinti dalla platea di Vallo della Lucania, sono emersi da uno studio di Carlo Bellotta [Bellotta 2014-15] sul monachesimo basiliano in Campania, con particolare riferimento ad un'indagine su tre platee di beni delle abbazie del Principato Citeriore di San Giovanni a Piro, di Pattano e l'abbazia di Montesano sulla Marcellana, in epoca moderna. Lo stesso osserva come tra i beni posseduti dal monastero di San Pietro di Montesano vi sia l'assenza totale di oliveti. Tale peculiarità è dettata dal fattore climatico, che ha determinato temperature molto più rigide nel Vallo di Diano rispetto all'area cilentana o a quella del golfo di Policastro, più vicine al mare e quindi con inverni più miti [Bellotta 2014-15, 162-163].

Ad affiancare le lucide rappresentazioni del paesaggio agrario del Vallo di Diano ad opera di sconosciuti agrimensori, chi scrive ha ritenuto opportuno testimoniare di un particolare aspetto della configurazione complessiva del territorio. A tale scopo, ci si è avvalsi di una testimonianza cartografica affiorata dai carteggi relativi alla Bonifica del Vallo di Diano dell'Archivio di Stato di Salerno. Un importante riferimento documentario è dato dalla pianta la "*Dechiaratione Della Prte Pianta Del/ allo di Diano*" di Cristoforo Schor del 1709 (fig.10) responsabile della regolazione delle acque superficiali [Iaccarino 2007,332]. La mappa un disegno a inchiostro è parte di una serie di raffigurazioni realizzate per poter intervenire sulle acque del Tanagro e bonificare la sua valle, soggetta da sempre alle esondazioni del suo fiume. Il disegno è corredato da un'ampio cartiglio posto in primo

piano con una copiosa legenda e raffigura tutto il territorio vallese nei suoi caratteri morfologici essenziali. Le montagne sullo sfondo, viste in elevato, compongono un quadro dove gli effetti paesaggistici si fondono su quelli specificamente dettati dall'esattezza topografica del sito rilevato. Il reticolo idrografico sulla fondovalle „segnato” da alcuni segmenti rettilinei che si susseguono tra loro, si contrappone alla varietà espressa dai centri abitati che, rappresentati in prospettiva, diventano preziosa cornice per delineare in un unico colpo d'occhio l'intera regione del Tanagro.

Conclusioni

L'indagine fin qui svolta sul paesaggio agrario del Vallo di Diano, oltreché rilevare un luogo della stratificazione storica degli eventi naturali ed umani, è un'occasione per un nuovo confronto che i territori del Vallo devono assumere, consci delle proprie origini, ma anche delle potenzialità ascritte e proprie di un territorio rurale, quali l'affermazione della cultura ecologica che ha rivalutato le produzioni di qualità e biologiche ed ha immesso nuovi standard per le elaborazioni agricole tipiche. Una nuova rivisitazione nel segno di una rinata „devozione” alla Natura, importante per promuovere il significato civico che sta alla base di una politica per la salvaguardia e valorizzazione del territorio.

Bibliografia

- Alberti, L.(1550). *Descrittione di tutta Italia di F.A.Bolognese, nella quale si contiene il sito di essa; la qualità delle parti sue; l'origine ...*Venezia. L'edizione consultata è del 1558.
- Gatta, C.(1732). *Memorie topografiche-storiche della Provincia di Lucania...*,Napoli: presso Gennaro Mutio;
- Ronsini,D.(1873). *Cenni storici sul Comune di Rofrano*, Salerno: Stabilimento Tipografico Nazionale.
- Sacco, A.(1914-1930). *La Certosa di Padula*, voll.4, Roma: Tipografia dell'Unione Editrice.
- Sereni, E.(1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari: Edizioni Laterza.
- L'agricoltura del Vallo di Diano*.(1988). Profilo storico, stato presente, prospettive, a cura di Italo Gallo, Salerno: Pietro La veglia Editore.
- Didier,A.(1988). *Dal Medioevo alla fine del Settecento in L'agricoltura del Vallo di Diano*,op. cit., pp.33 – 53.
- Loguercio,G.(1988). *L'antichità in L'agricoltura del Vallo di Diano*,op.cit.,pp.19-24.
- Tortorella,A.(1988). *L'Alto Medioevo in L'agricoltura del Vallo di Diano*, op. cit., pp. 25-31.
- Didier, A.(1997) *Diano. Città antica e nobile*, Marigliano(NA): Scuola Tipografica della Piccola Opera della Redenzione«Istituto Anselmi».
- Perciato, A.(2003). *Me ne andavo per le Vie ai Monti*, Salerno:Edizioni ARCI Postiglione.
- Alaggio, R.(2004). *Monachesimo e territorio nel Vallo di Diano (secc. XI-XII)*, Salerno: Laveglia Editore.
- Iaccarino,M.(2007). *Il Cilento nelle iconografie del Settecento e dell'Ottocento in Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di Cesare de Seta, Napoli: Electa pp. 319 -333.
- Tabula Peutingeriana*.(2003) *Le Antiche vie del Mondo*, a cura di Francesco Prontrera,Città di Castello(PG): Leo S. Olschki Editore, rist. 2009.
- Bellotta, C.(2013-2014) Tesi di Dottorato in Storia del Monachesimo Basiliano in Campania. *Analisi del Patrimonio Fondiario di tre abbazie attraverso lo studio delle Platee dei beni (secoli XVII-XVIII)*, Università degli Studi di Salerno.

Note

¹ Napoli, Biblioteca Nazionale, Luca Mandelli, *La Lucania sconosciuta*, 1670, ms. X, D,1 e 2.

² Napoli, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse*, buste 5623, 5627, 5637.

³ Salerno, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose*, busta 15, vol.1,cc. 112, 114, 214, 234.

⁴ Vallo della Lucania, Archivio Diocesano, *Platea censum introituum, reddituum, bonorum Stabillium iurium...*1710.

Il paesaggio agrario di Montella attraverso l'iconografia del XVIII secolo *The agricultural landscape of Montella in 18th century iconography*

FIorentino ALAIA¹, SABINA PORFIDO², EFISIO SPIGA³

¹Archivio di Stato di Avellino, ²CNR-IAMC-Napoli, ³Ricercatore indipendente

Abstract

The archives of the monasteries eliminated during the Murat period are an important historic resource, as the main fonts of information on the agricultural landscapes of the territories once owned by these institutions. The monastery records contain documents of ownership for goods and rights of various kinds, including papal and episcopal bulls on parchment. These documents attest to the privileges and concessions in favor of the religious institutions, enacted from the 15th century onwards. Among the important documents of this type is the "Platea" of the Monastery St. Francesco at Folloni, in the municipality of Montella (Campania). It consists of two volumes (1740-1741), with descriptions and mapped representations of the lands. From these documents, we can develop estimates of the extents of the properties, their uses, and the cultivation practices applied, then comparing this information to that from Provisional Cadastre of 1807, as well as the current agricultural situation.

Parole chiave

Archives, Montella; cartography; Provisional Cadastre; monastery; agricultural landscape
Archivi; Montella; cartografia; catasto provvisorio; monastero; paesaggio agrario

Introduzione

Gli archivi dei monasteri soppressi nel periodo Murattiano rivestono una notevole rilevanza storica e sono una fonte privilegiata per lo studio del paesaggio agrario dei territori di proprietà dei monasteri. Contengono titoli di possesso di beni e di diritti di varia natura, bolle papali e vescovili in pergamena, che fin dal XV secolo attestano privilegi e concessioni a favore di questi enti religiosi.

Tra tali fonti riveste grande importanza la Platea del Convento di San Francesco a Folloni di Montella, costituita da due volumi del 1740-1741, che riporta e descrive gli immobili posseduti con una dettagliata cartografica del territorio. L'esame di tale documentazione consente di valutare l'estensione dei terreni del convento, la loro destinazione e le pratiche di coltivazione allora in uso.

1. Il comune di Montella e il suo paesaggio

Il comune di Montella è situato in Irpinia, non lontano dal capoluogo Avellino da cui dista circa trenta chilometri. Il toponimo deriva dalla sua posizione rispetto ai monti Irpini; è situato a 560 m s.l.m., ed è collocato in una piana ai piedi del gruppo montuoso dei Monti del Terminio: un sistema carbonatico delimitato da una serie di importanti lineamenti tettonici che ne hanno condizionato l'assetto attuale.



Fig. 1: Veduta del complesso conventuale di San Francesco a Folloni (Foto E. Spiga, 2016).

Tutte le strutture montuose, di natura carbonatica, sono ricoperte da coltri di materiale di origine vulcanica composte prevalentemente da piroclastiti, pomici, lapilli, attribuibili alle fasi esplosive dei complessi vulcanici del Somma-Vesuvio e dei Campi Flegrei. I terreni di copertura così composti costituiscono un terreno assai fertile, che anche, grazie alla presenza di acquiferi, permette lo sviluppo di una lussureggiante vegetazione. L'ossatura carbonatica, è inoltre caratterizzata da un elevato grado di fratturazione per tettonizzazione che oltre a determinare notevoli fenomeni di carsismo, determina anche un elevato grado di permeabilità consentendo una buona infiltrazione delle acque meteoriche con conseguenti notevoli accumuli idrici, anche in funzione dei materiali flischioidi che bordano i massici. Tali particolari condizioni idrogeologiche, rendono la catena montuosa dei Picentini il più importante dei serbatoi idrici sotterranei presenti nell'intero Appennino Meridionale, alimentando le famose sorgenti di Cassano Irpino, di Serino, di Caposele-Quaglietta e tante altre caratterizzate da portate minori, e di fatto dissetano parte della Campania e della Puglia. Quasi tutta la zona è ricoperta da fitti boschi di faggi e castagni, nonché di conifere che caratterizzano versanti, le incisioni vallive, le piane, gli altipiani e conche endoreiche. Proprio le castagne costituiscono una delle risorse principali di Montella: è nota infatti, per la produzione della castagna detta appunto "Castagna di Montella", cui è riconosciuto il marchio IGP e per il tartufo nero. Alle risorse naturali e alle bellezze paesaggistiche devono aggiungersi le risorse artistiche,

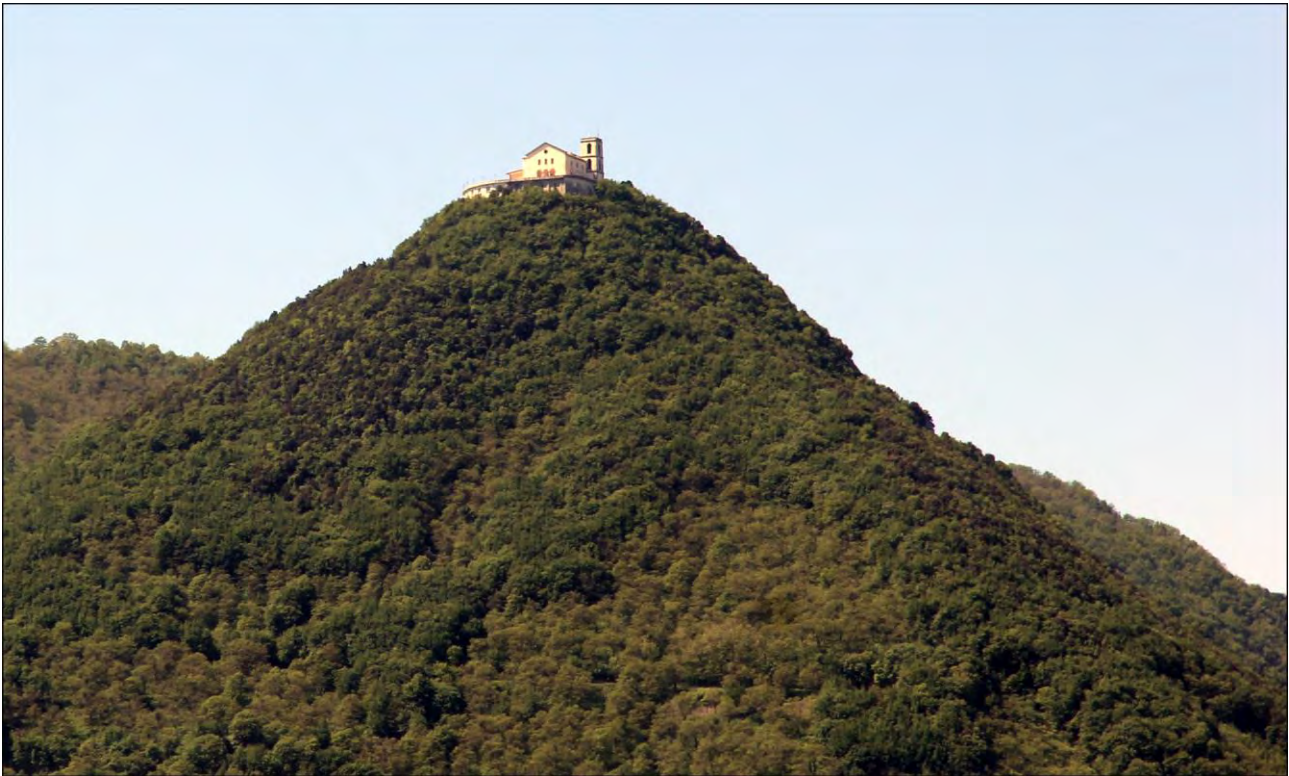


Fig. 2: Veduta del Santissimo Salvatore (Foto E. Spiga, 2016).

storiche e architettoniche. Tra questi si annovera il convento con annessa chiesa dei Padri Riformati di San Francesco, adiacente ai resti al castello di epoca longobarda situato su di una collina posta alle falde del monte Sassetano. Nella piana, poco distante dall'abitato, dove un tempo vi era il rinomato bosco di Folloni, sulla riva destra del fiume Calore, si erge l'antico complesso conventuale di San Francesco a Folloni, dei Frati Minori Conventuali. Dotato di molti fondi rustici, si ritiene fondato da San Francesco d'Assisi nel suo passaggio per Montella avvenuto nel 1222. Il complesso comprende la chiesa, la sacrestia, due chiostri, il campanile ed il museo della Soprintendenza, il Museo dell'Opera, la biblioteca, e l'archivio.

A sud di Montella, a 954 metri di altitudine, sulla cima del monte si trova il Santuario del Santissimo Salvatore luogo legato alla tradizione religiosa dei montellesi, ma anche punto di osservazione paesaggistico di notevole interesse.

2. Descrizione delle fonti archivistiche: le proprietà dei Frati Minori del Convento di San Francesco a Folloni

Gli archivi delle Corporazioni Religiose soppresse sono atti di conventi e monasteri soppressi nel periodo Murattiano a cui si aggiungono quelli soppressi con le leggi italiane del 1866. Contengono titoli di possesso di beni e di godimento di diritti di varia natura, elargiti con bolle papali e vescovili in pergamena che fin dal XV secolo attestano privilegi e concessioni in favore di questi enti religiosi soppressi. Tra tali documenti, rivestono grande importanza le Platee dei monasteri, che risalenti ai secoli XVII e XVIII, riportano tutti i beni



Fig. 3: Pianta cartografica. Inchiostro acquerellato su carta (510 X 400 mm) "Selva castagnale chiamata Alle Malte" Montella, 1741, redatta da Sebastiano Guerruccio, regio geometra di Montella. Legenda: ABCD confine del castagneto di Francescantonio De Angelis; DE confine dell'altro castagneto del venerabile convento; EFG confine del castagneto degli eredi di Isabella Pascale; GH demanio di Montella; HI confine del castagneto di Michele Lepore; IK confine del castagneto del capitolo di Montella; KL confine del castagneto di Carmine Carfagno Giannettino; LMNOPQRS demanio di Montella; ST confine del castagneto di Fabio Pascale; TA demanio di Montella; OR strada che conduce alla chiesa del Santissimo Salvatore; RA strada che conduce all'Orto dell'Abate; NV strada che conduce alla valle dell'Acera; MX tratturo Resicco; X cisterne; MY tratturo anche Resicco; Z porcino nuovo; § porcino antico; Aa calcara del Santissimo Salvatore. (Avellino, Archivio di Stato, Platea del Convento di San Francesco a Folloni di Montella, fl.241).

da essi posseduti, con la loro descrizione e la rappresentazione cartografica del territorio delle diverse proprietà che ivi si documentano. Da queste carte viene fuori un quadro della reale estensione delle proprietà degli enti ecclesiastici, della loro destinazione e delle pratiche di coltivazione allora in uso.

Il complesso conventuale di San Francesco a Folloni di Montella dista circa un chilometro dall'abitato, posto in luogo pianeggiante, presso il fiume Calore, al margine del bosco denominato Folloni, dal quale trae denominazione. Il monastero con l'annessa chiesa fu prima intitolato alla Santissima Annunziata e dal XVII secolo ad oggi al santo di Assisi. In seguito all'occupazione francese del Regno di Napoli, nel 1808 il convento viene soppresso e il suo archivio, compresa la Platea generale, fu trasferito in deposito presso

l'archivio della Curia di Nusco¹. Durante il Decennio francese, molti territori del convento furono venduti mentre col ritorno dei Borbone, in seguito a numerose petizioni dei frati, dal 1819 il convento rientra in possesso solo di alcuni territori.

Poiché la Platea si conservava presso la Curia di Nusco, per la gestione del patrimonio fondiario, il convento stimò utile estrarre copia delle piante e della descrizione dei territori rimasti di proprietà del convento. A tal proposito viene incaricato Michelangelo Mancini, agrimensore e pubblico perito di Montella. La copia della Platea viene ultimata il 7 febbraio del 1822¹.

Il Monastero di San Francesco a Folloni di Montella possiede tra gli altri un territorio o castagneto grande, sito nelle pertinenze del comune di Montella in località *Alle Malte*, un sito in declivio coltivato a castagneto da frutto, dell'estensione di circa centoundici tomoli. Per la sua posizione, è soggetto all'incostanza del clima, a causa del freddo e delle gelate che cadono nel mese di settembre, per cui, in tali casi, il raccolto è compromesso e in quantità ridotta rispetto a quello delle annate fertili.

La pianta di questo possedimento è costituita da un disegno ad inchiostro acquerellato su carta di 510 X 400 mm, denominata "*Selva castagnale chiamata Alle Malte*", redatta nel 1741 da Sebastiano Guerruccio, regio geometra di Montella².

2.1 Notai del distretto di Sant'Angelo dei Lombardi

Gli Archivi Notarili del distretto di Sant'Angelo dei Lombardi, costituiscono una fonte preziosa per l'analisi dei rapporti tra cittadini e istituzioni. Sono utili per ricostruire la storia economica, le vicende politiche e anche i fatti del vissuto quotidiano delle persone appartenenti ai diversi ceti sociali [De Lucia, 2006]. Attraverso i testamenti, i contratti di compravendita, i capitoli matrimoniali, le dichiarazioni, le note e le cronache scritte dagli stessi notai, è possibile cogliere i momenti decisivi della vita di una comunità dal XV al XIX secolo. Particolarmente importanti allo scopo di questa ricerca risultano i protocolli del notaio Mariano Vuotto che ha rogato a Montella dal 1795 al 1837. Molto interessante si è rivelato un rogito datato Montella, 3 febbraio 1800³, che contiene la descrizione del territorio in questione e le usanze agrarie del tempo. Si tratta di un contratto di affitto in cui intervengono il Reverendo Padre fra Giuseppe Maria de Angelis, «maestro definitore perpetuo, ed attuale superiore del venerabile Monastero di San Francesco a Folloni di Montella e fra Diego Marinaro, laico professore, ed attuale procuratore dello stesso monastero, da una parte e il Signor Don Vincenzo Scandone del fu Giuseppe, il Magnifico Tommaso Fusco» ed altri, tutti della Terra di Montella, dall'altra parte. I suddetti frati affittano ai costituiti Scandone ed altri, per la durata di quattro anni, a far data dal primo ottobre 1800 e fino al 20 novembre 1803, la selva castagnale denominata le Malte per annui ducati 1964.

Con questo contratto stabiliscono di attenersi ai seguenti patti e convenzioni: che gli affittatori debbano corrispondere nel mese di ottobre di ciascun anno, oltre al prezzo convenuto, dieci tomola di castagne scelte, verdi e di buona qualità, cioè tomoli tre dagli affittatori del Terzo denominato *Copone* e tomoli sette dagli affittatori degli altri due Terzi denominati gli *Zavoti* e di *Mezzo*, dove è situato il *porcino* (costruzione in fabbrica per il ricovero dei maiali). Viene inoltre concesso il permesso al monastero di poter tagliare, ogni anno, dieci alberi di castagni per farne travi, tavole ed altro a suo piacimento, senza che gli affittatori possano pretendere alcuna riduzione dell'affitto per detto taglio nonché di poter potare ed innestare i castagni selvatici che si trovano nel fondo. Il monastero deve consentire l'uso di ambedue i *porcini* per poter riporre e seccare le castagne, e si riserva

due stanze del porcino nuovo senza che gli affittatori possano accampare pretese.

Gli affittatori devono conservare intatti i *biscigli* (castagno giovane) piantati e da piantarsi, che si trovano in detta selva, avendo cura di preservarli dagli incendi. Se dovesse accadere che per colpa degli affittatori si deteriori qualcuno di questi *biscigli*, questi sono obbligati a riparare il danno causato e tutto quanto occorre fino alla loro sostituzione: il danno viene valutato da un perito nominato di comune accordo tra le parti. Gli affittatori non possono tagliare, o far tagliare alberi di castagno, aste, rami, ed ogni altra specie di legname per qualsiasi uso; in tal caso sono obbligati a riparare il danno.

Non possono, altresì, pretendere la diminuzione dell'affitto per nessun motivo, neanche per il sopraggiungere della siccità. I *porcini* devono essere consegnati entro il primo agosto di ciascun anno, accomodati e servibili per l'uso e le chiavi restituite appena ultimata la raccolta delle castagne. Ogni anno, i conduttori, sono tenuti a pulire il suolo del castagneto eliminando le erbe e le frasche inutili.

2.2 Catasto Provvisorio del Comune di Montella

Altra fonte preziosa per un'analisi socio-economica delle famiglie e del territorio delle università nel XIX secolo è costituita dal Catasto Provvisorio [De Lorenzo, 1985; 1987; 2008]. La ripartizione della contribuzione fondiaria nelle Università fu eseguita fin dal 1807 e i proventi provvisoriamente riscossi col sistema dei ruoli che erano titoli autentici ed esecutori nei quali veniva indicato per ciascun contribuente del comune la quota da esso dovuta per l'anno in corso. Gli Stati delle Sezioni riportano le proprietà di ogni sezione in cui era diviso il territorio comunale, cominciando da quelle collocate a levante, il nome del proprietario, la natura dei beni e la classe di appartenenza.

La Matrice del ruolo, formata sullo spoglio della Stato delle Sezioni, riunisce sotto il nome di ciascun proprietario le diverse proprietà possedute nell'Università. Per la formazione del catasto provvisorio si doveva annotare l'esatta estensione dei territori: si procedette così alla rettifica degli Stati delle Sezioni. terminate le operazioni di rettifica, furono rinnovati gli Stati di Sezione su cui formare le Matrici di Ruolo, da servire come catasto provvisorio sul quale segnare le successive mutazioni. I Processi di Rettifica sono quasi tutti corredati di piante cartografiche di quei territori del comune di cui si chiedeva la rettifica. Lo stesso vale per i Processi di Verifica e di Valutazione.

I lavori per la formazione del catasto provvisorio nella maggior parte dei comuni della Provincia di Principato Ulteriore furono ultimati tra il 1815 e il 1816.

I dati catastali per ciascun comune sono riportati nella collettiva generale. Da questi si desume la denominazione del comune, il distretto di appartenenza, la popolazione, la data di compilazione del catasto, gli articoli degli Stati di Sezione, le misure agrarie locali. La proprietà territoriale è distinta in base alla sua natura in tre classi secondo la qualità del terreno. E' riportata la tariffa di valutazione per ogni classe; la rendita netta per ogni classe e l'imponibile per ogni natura.

Le case di abitazione e il numero dei mulini e di altre strutture presenti sul territorio comunale, quali fusari, gualchiere e diversi altri opifici, con la rendita imponibile, sono descritti a margine della collettiva.

Nel Processo di Valutazione del comune di Montella, il castagneto in località le Malte non è più intestato al convento dei frati minori, ma risulta di proprietà di Abiosi Gennaro⁴.

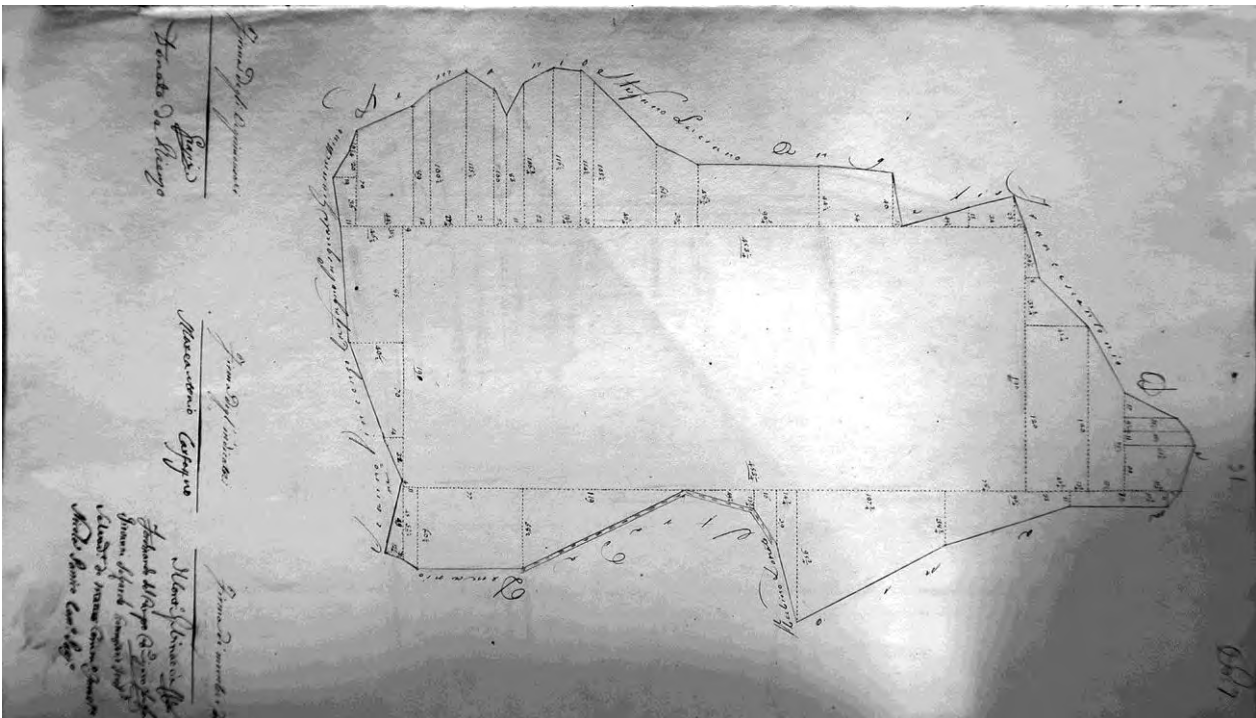


Fig. 4: Pianta cartografica di Montella, 1820, Agrimensori: Angelostilio Grassi e Donato De Rienzo. Inchiostro nero su carta 420 X 290 mm (Avellino, Archivio di Stato, Catasto Provvisorio, b. 65 fs. 235).

La misura agraria municipale, sulla quale furono eseguite tutte le contrattazioni di compravendita e di affitto dal 1798 al 1807, è costituita dal tomolo. Questo è composto di palmi quadrati 58.800, ossia di passi 1.200 ciascuno di palmi 7, divisibili in 24 misure [Testa, 1881]. Gli agrimensori, per eseguire le misure prescritte negli stati di sezione hanno lavorato dal 18 aprile fino al 18 giugno 1816, sia nelle operazioni di valutazione del territorio, nelle quali furono assistiti da esperti di campagna, sia per redigere le piante geometriche dei territori la cui estensione è da rettificare.

Il processo verbale della divisione del territorio del comune di Montella è datato 20 gennaio 1816. In esso, il territorio comunale è ripartito in sezioni, così come prescrive la legge dell'8 novembre 1806, tali sezioni sono distinte con le lettere dell'alfabeto A, B, C, D, E, e le Malte ricadono nella zona denominata B, di cui si riporta la mappa in figura 4.

3. L'attuale forestazione a Montella

Tenendo conto di tutte le informazioni desunte dalla documentazione iconografica storica ed in modo particolare della mappa del 1741, si è proceduto innanzitutto ad individuare e posizionare l'area nel contesto morfologico attuale e a determinarne, per quanto possibile, la reale estensione. *Le malte* risultano un toponimo ancora oggi conosciuto a Montella ed identificabile nella piccola valletta che si sviluppa tra le alture del Santissimo Salvatore ed il contiguo monte che si eleva fino a 961m di altezza [<http://www.montellanet.com/montella/storia.asp?id=4>] (fig.5).

L'estensione dell'area in ettari, della selva castagnale, è stata calcolata facendo riferimento alle misure napoletane vigenti prima del 1840 [Massimino 1861], vale a dire al

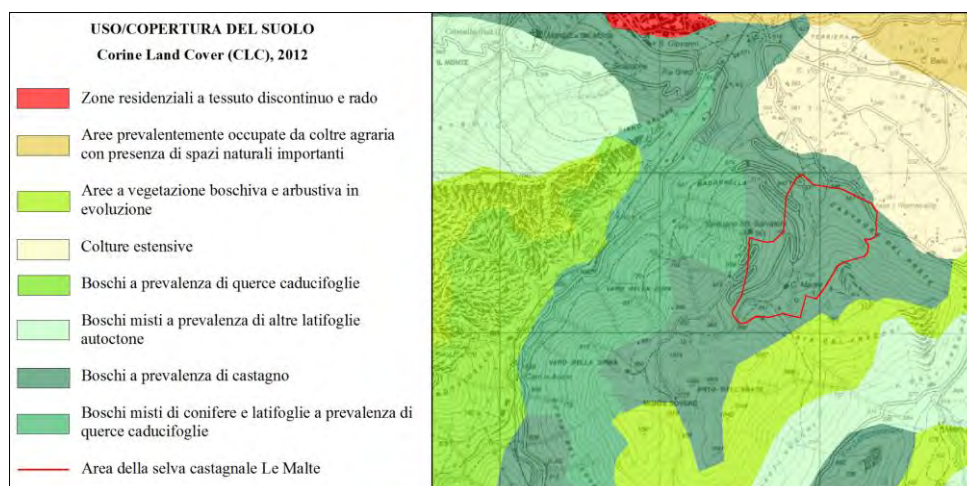
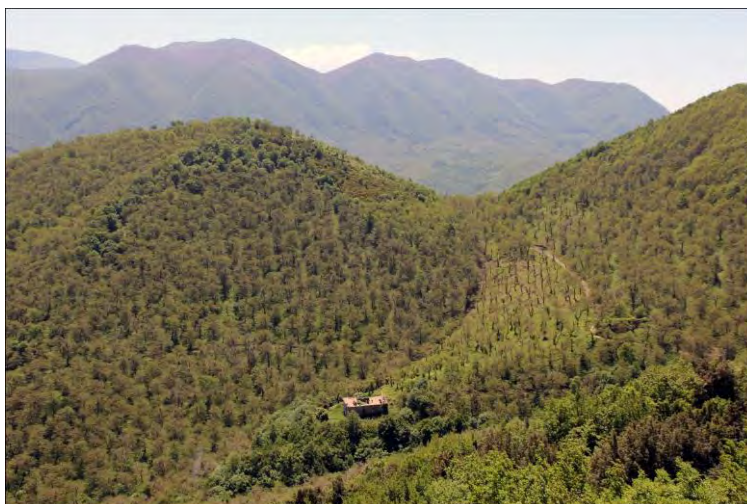


Fig. 5: In primo piano la veduta della località “alle Malte” ricoperta di castagneti (Foto E. Spiga, 2016).

Fig. 6: Carta tematica della copertura del suolo A Nord Montella; contornata in rosso, l'area boschiva dei castagneti storici “Alle Malte” situata nell'area valliva tra l'altura del Santissimo Salvatore ed il rilievo gemello. (Corine Land Cover, 2012, modificata da <http://www.isprambiente.gov.it/it/temi/biodiversita/documenti/corine-land-cover-clc>).

palmato quadrato (0,26455026 x 0,26455026 m) e al tomolo (pari a 58.800 palmi quadrati), per cui l'estensione areale complessiva risulta essere circa 45 ettari essendo l'appezzamento di circa 111 tomoli.

L'area individuata, contornata in rosso, è stata riportata in fig. 6 utilizzando come base la recente cartografia tematica disponibile sul portale dell'ISPRA. In particolare, è stata utilizzata la mappatura delle coperture forestali così come proposto dal progetto Corine Land Cover 2012, progetto nato a livello europeo specificamente per il rilevamento e il monitoraggio delle caratteristiche di copertura ed uso del territorio, con particolare attenzione alle esigenze di tutela ambientale.

Dalla fig. 6 risulta chiaramente che la selva castagnale *Alle malte* ricade, in un'area ben più estesa adibita alla coltura del castagno da frutto, circondata a sua volta da boschi misti di conifere e latifoglie, mentre a nord si intravede la zona prettamente urbanizzata di Montella e a NE i vari tipi di colture intensivi presenti nella piana.



Fig. 7: Sullo sfondo il Monastero di San Francesco a Folloni e l'area degli attuali insediamenti produttivi (Foto E. Spiga, 2016).

Conclusioni

Studi recenti mettono in evidenza quanto sia importante per lo sviluppo dell'ambiente forestale l'interazione tra l'ambiente naturale e l'attività umana [Iovino et al. 2009]. Le selvicolture attuali quasi sempre sono il frutto, di una ben più antica tradizione, che deriva dal giusto connubio di una morfologia collinare, montana, come nel caso specifico di Montella, e le colture avviate centinaia di anni fa.

In generale il nostro Appennino è caratterizzato da fustaie di faggio, soprattutto quello settentrionale, mentre in quello meridionale riveste un carattere peculiare il bosco di Montella che comprende non solo faggeti ma anche castagneti. Questo si deve ad una ormai consolidata tradizione più che centenaria che ha permesso la conservazione e l'estensione di colture diventate pregiate non solo per le comunità locali: infatti proprio grazie alla sua peculiarità, la castagna di Montella IGP è divenuta una delle prime risorse economiche dell'Irpinia (fig.7).

Bibliografia

- ALAIA, F. Il catasto Provvisorio e il primo impianto nel Regno di Napoli. In *Nuovo meridionalismo*. (1992). 80.
- ARCHIVIO DI STATO DI AVELLINO (2013). *I nomi dei luoghi. Il Principato Ulteriore attraverso i suoi toponimi*. Avellino: Poligrafica Ruggiero.
- CALCATERRA, D., DUCCI, D., SANTO, A. Aspetti geomeccanici ed idrogeologici nel settore sud-orientale del Monte Terminio (Appennino meridionale). In *Geologia Romana*. (1994). 30, 53-66.
- DE LUCIA G., R. Giudici ai contratti. Inventario 1729-1810. In *Vicum*. (1993). 2.
- DE LUCIA G., R. (1996) Pianta del territorio seminatorio intorno al monastero detto Il Feudo di San Francesco a Folloni di Montella. In *Gentium memoria archiva. Il tesoro degli archivi*. Roma: De Luca.
- DE LUCIA G., R. (2006) *La cartografia del Catasto Murattiano. Catalogo documentario*. Avellino: Velox print.
- DE LORENZO, R. (1985). Aspetti dell'habitat rurale di Principato Ultra nei rilevamenti del catasto napoleonico. In *Studi sul Regno di Napoli nel decennio francese*. A cura di LEPRE, A. Napoli: Liguori.
- DE LORENZO, R. (1987). *Istituzioni e territorio nell'Ottocento borbonico: la reale Società Economica di Principato Ultra*. Avellino: Pergola.

FIORENTINO ALAIA, SABINA PORFIDO, EFISIO SPIGA

- DE LORENZO, R. (2006) Risorse per la cartografia: le Rettifiche dei Catasti Murattiani. In *Studi e ricerche sul Decennio francese*. A cura di IACUZIO, L., TERZI, L. Napoli: Sebezia edizioni.
- IOVINO, F., MAETZKE, FG, MASE', R., MENGUZZATO, G. (2009). Selvicoltura alpina e selvicoltura appenninica: elementi di contatto e di differenziazione. In *Atti del terzo convegno internazionale per il miglioramento e la conservazione dei boschi italiani*. A cura di Ciancio, O. Firenze: Accademia Italiana di Scienze Forestali, 3 voll.
- MASSARO, A. Cospicue famiglie avellinesi nel catasto provvisorio del 1810. In *Civiltà Altirpinia*. (1983). 1-2.
- TRIFONE, R.(1959) I notai nell'antico diritto napoletano. In: *Studi in onore di Riccardo Filangieri*. A cura di AA.VV. Napoli: L'Arte tipografica. Vol. 1.

Sitografia

- <http://www.isprambiente.gov.it/it/temi/biodiversita/documenti/corine-land-cover-clc> (consultato 20/5/2016).
- <http://www.montellanet.com/montella/storia.asp?id=4> (consultato 10/5/2016).
- <http://www.parcoregionalemontipicentini.it/parco/scopri-il-parco/cartografia-del-parco/geologia> (consultato 10/5/2016).
- <http://www.complexosanfrancescoafolloni.beniculturali.it/index.php> (consultato 10/5/2016).

Note

- ¹ Avellino, Archivio di Stato, *Platea del Convento di san Francesco a Folloni di Montella, a. 1822, Vol.2.*
- ² Avellino, Archivio di Stato, *Platea del Convento di san Francesco a Folloni di Montella, a.1741, Vol.1.*
- ³ Avellino, Archivio di Stato, *Notai del Distretto di Sant'Angelo dei lombardi*, b. 1646, vol. anno 1800.
- ⁴ Avellino, Archivio di Stato, *Catasto provvisorio*, b. 65, vol. 235.

La sostenibilità del paesaggio agrario tra immagine e recupero *The agricultural landscape: sustainability between image and revival*

MARINA FUMO, GIGLIOLA AUSIELLO, ROBERTO CASTELLUCCIO, MARIANGELA BUANNE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Human beings have always been linked with specific geographical areas, through familiarity with the landscape characteristics, self-recognition within place, feelings of belonging, and emplacement of cultures and traditions.

The individual buildings of the area in turn have specific characteristics: linkages between structure and site through unwritten rules and codes, and inheritances of traditional construction techniques and the use of local materials.

Learning to recognize a landscape requires a multi-disciplinary approach, and highlights the intrinsic connection between buildings and environmental characteristics. Today, buildings can be used as a valuable natural resource, in particular as “energy resources”, built in direct continuity with the landscape itself, and anticipating the logic of the sustainability.

The authors describe this approach to construction through some case studies.

Parole chiave

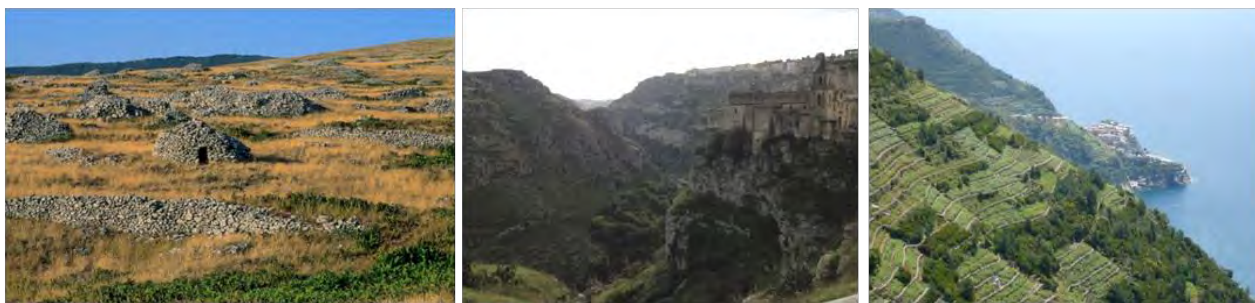
Paesaggio, sostenibilità, architettura, recupero

Landscape, sustainability, architecture, revival

Introduzione

Il termine “paesaggio” deriva dal francese *paysage* che a sua volta deriva da *pays* e indica *l'aspetto di un luogo, l'insieme delle sue forme e delle interazioni fra di esse*¹, ed in particolare nasce in ambito artistico per definire il realismo rappresentativo di certe vedute paesaggistiche, riprendenti talvolta porzioni ambientali, talvolta interi paesi. Da questa definizione scaturisce la necessità di differenziare i tipi di paesaggio tra quelli naturali, quelli antropizzati, quelli urbanizzati. Ci si rende subito conto della complessità di un tale termine, ed ancor di più del concetto ad esso associato, in quanto abbraccia la sfera fisica, percettiva, culturale e sensoriale della realtà, inducendo ad un approccio analitico integrato per leggerne le sfumature. Nell'ottobre del 2000, a Firenze si è stabilita una definizione ufficiale di paesaggio, attraverso la Convenzione europea del paesaggio, di cui si riporta la traduzione inglese, per evitare possibili parafrasi che esulano dai contenuti di questo contributo:

“Landscape” means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors².



Thòlos abruzzesi. Comuni di Roccamorice, Caramanico Terme, Abbatteggio.

Pascoli della Murgia Materana, Basilicata.

Vigneti terrazzati delle Cinque Terre, Liguria.

Fig. 1: Alcuni differenti paesaggi sul territorio nazionale, caratteristici delle aree geografiche in cui si collocano.

1. Le definizioni culturali di paesaggio

Dunque si considera paesaggio il risultato di azioni ed interazioni tra fattori naturali e/o fattori umani. In buona sostanza, tutto può essere paesaggio, purché espressione di una componente soggettiva da parte dell'osservatore. Attualmente si riconosce il paesaggio come bene culturale a carattere identitario, frutto della percezione della popolazione. Da questo punto di vista il paesaggio è un prodotto sociale e non rappresenta un bene statico, ma dinamico. In base a queste caratteristiche, in quanto determinato dal carattere percettivo (almeno in base a questa accezione di paesaggio), il paesaggio è sempre relazionato all'azione dell'uomo. In particolar modo la percezione del paesaggio è frutto di un'interazione tra la soggettività umana, i caratteri oggettivi dell'ambiente (antropico o naturale), i mediatori socio-culturali, quindi legati al senso di identità e riconosciuto da una società, su un determinato tipo di ambiente. L'attribuzione di un valore paesaggistico dunque, non può prescindere dal riconoscere in esso determinati elementi che lo caratterizzano e lo differenziano tra tanti potenzialmente simili. Sebbene riconducibili alla stessa tipologia, due paesaggi risulteranno differenti e riconoscibili allo sguardo dell'osservatore, individuando in essi alcuni elementi caratterizzanti. Questi elementi possono essere di tipo naturale: un corso d'acqua, la vegetazione, o di tipo antropico: un manufatto, un terrazzamento, un percorso viario; talvolta proprio la presenza di elementi antropici favorisce la caratterizzazione e l'identità culturale, valorizzando la naturale bellezza dei luoghi. La produzione agricola appartiene a quei fattori di trasformazione del paesaggio che, nei secoli ha modificato notevolmente il territorio, a seconda dell'intensità produttiva e delle esigenze a cui doveva far fronte, talvolta qualificando l'ambiente: solo per citare un esempio Campano, basti pensare ai terrazzamenti che appartengono alla Costiera Amalfitana, costituiti da muri a secco su cui si ergono pergolati delle più apprezzate colture praticate nell'area, la cui costruzione è stata tramandata di padre in figlio, rendendo più docile il profilo della montagna e sviluppando una "struttura paesaggistica" che conserva il delicato equilibrio idrogeologico dei versanti.

2. La ricerca ArchRur e la sostenibilità del patrimonio rurale

La costruzione di opere e manufatti in contesti naturali, presenta quindi una sensibilità a suscitare il minor impatto percettivo rispetto al contesto ambientale in cui si trova. La motivazione a tale attenzione, è da ricercarsi nelle forme costruttive tradizionali, che bene

si integrano con il contesto, ma soprattutto, nell'impiego di materiali e colori che già appartengono ai caratteri di quei luoghi. Partendo da questo assunto infatti, ne è una dimostrazione la ricerca condotta sul patrimonio rurale in Campania, in partenariato con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Campania, il Centro Universitario Europeo Beni Culturali e l'Università Federico II Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale³, che analizzando in maniera interdisciplinare una casistica eterogenea di architetture rurali, su un ventaglio di possibilità che conta più di mille casi censiti in trent'anni dall'Ente Parco del Cilento, e diversi casi in area vesuviana, ha portato alla classificazione di sistemi ed elementi costruttivi, individuando caratteri architettonici forti, distintivi e ricorrenti, la cui tipologia si ripete su tutto il territorio indipendentemente dalla collocazione o dalla provincia di riferimento, tanto da permettere di classificare i sistemi edilizi in classi omogenee, individuando caratteri d'ordine strutturale, dimensionale, organizzativo-distributivo, funzionale ed aggregativo. Le espressioni dell'abitare raccolgono i suggerimenti offerti dalle potenzialità più del luogo che del tempo, fino a materializzare nel paesaggio soluzioni iterate naturalmente, finché ragioni d'uso, connesse alle funzioni, ne hanno continuato a confermare la validità.

Analizzare, attraverso alcuni episodi edilizi rurali che punteggiano il paesaggio, le complessità dell'ambiente "costruito", persegue l'obiettivo di discernere le trasformazioni indotte dalla società contadina nel paesaggio naturale dal contributo creativo dell'uomo nel campo del costruito, in una logica di antropizzazione che struttura un legame interattivo tra tipo edilizio e luogo. Precisare il punto di vista tipologico significa promuoverne il valore di strumento conoscitivo che governa le trasformazioni del paesaggio. La corrispondenza tra "oggetti dell'abitare" e "tipi edilizi" avviene più che mai in maniera implicita in questo particolare campo del costruito, mentre scelte convalidate e interpretazioni a posteriori rileggono le vocazioni e identificano soluzioni formali con connotazioni nitide, precise, quasi elementari nella struttura, misura dell'evoluzione del paesaggio e dei significati che l'umanizzazione dei paesaggi guadagna attraverso l'abitare.

In particolare la classificazione di tali sistemi ha evidenziato non solo la ripetizione della tecnica costruttiva come tradizionalmente tramandata, ma anche e soprattutto la ripresa di quei cromatismi che appartengono all'ambiente naturale in cui vengono costruiti. E le soluzioni costruttive appartengono a un linguaggio, ogni volta più o meno inedito, e mai del tutto autonomo rispetto alla scelta del materiale protagonista, che ritorna ad appartenere al luogo con una dimensione nuova e costruita, in cui la maggiore caratterizzazione deriva dalla particolare pietra naturale, e dall'approssimazione, legata all'esteriorità, responsabile del fascino ineguagliabile. In Campania, nel caso del Cilento, i materiali impiegati nella costruzione sono quelli ritrovati in situ dai coloni (li reperiti o perché costituenti il suolo, o perché trascinati da corsi d'acqua o rotolati fino alla pianura - è questo il caso dei cosiddetti *trovanti* -), per cui i colori delle murature a vista, non intonacate se non in casi di particolare benessere economico, sembrano mimetizzare il manufatto all'interno del suo paesaggio, riprendendone le sfumature e i toni. Nel caso Vesuviano invece, l'imponenza dei blocchi di pietra vesuviana e dei conci in tufo giallo, difficilmente non intonacati, sembra faccia contrasto con il verde della campagna ma, a ben vedere, si lega al paesaggio vulcanico. Ad essi si relaziona il carattere di essenzialità di queste architetture, così poco artificiose, ed alimenta valori formali che trascendono quelli funzionali e ne strutturano la percezione in quanto appartenente al paesaggio. Le invarianti tra questi due contesti, solo in apparenza diversi, ma molto simili nei meccanismi di definizione materica,

sta nel legame tra modo di costruire e paesaggio. Da questa unica relazione, mirabile sintesi dell'abitare e del costruire, scaturisce l'immagine della casa, che è specchio del

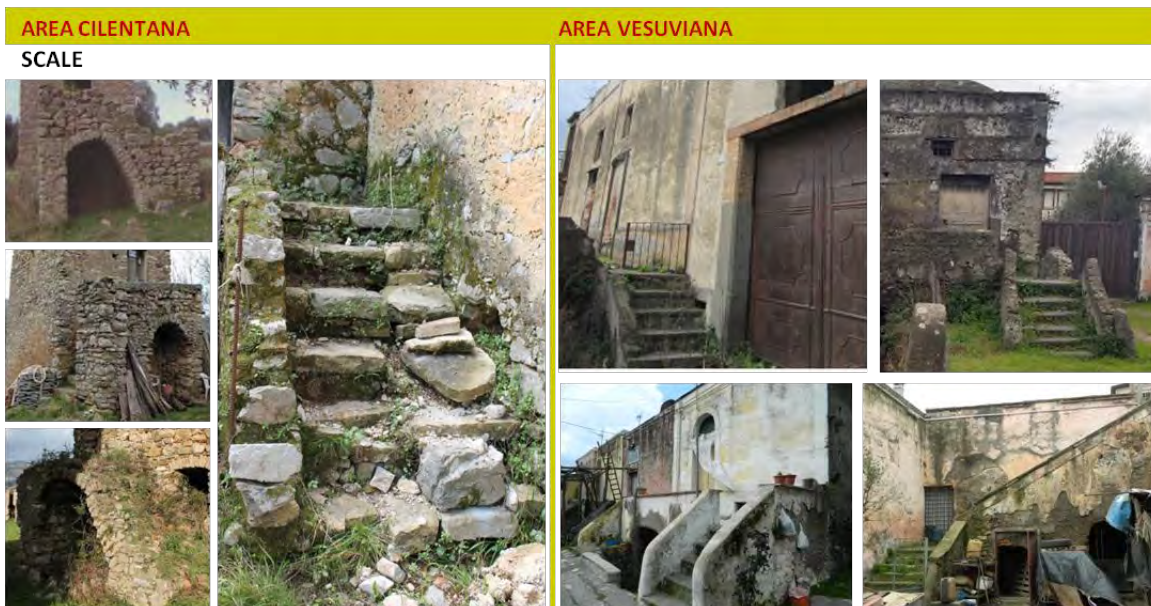
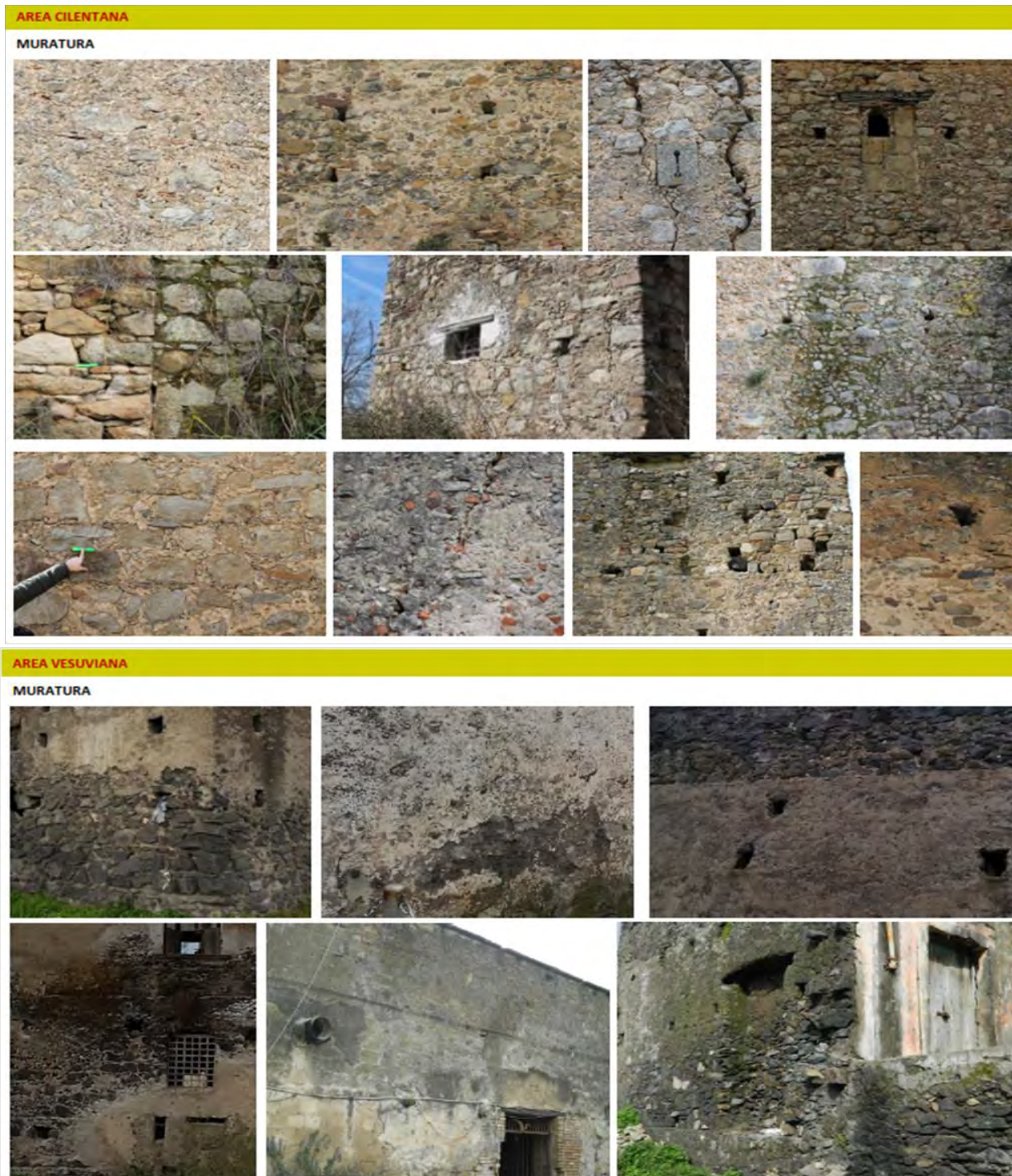


Fig. 2: Manufatti rurali in area Cilentana (sopra) e in area Vesuviana (sotto) integrati nel paesaggio.
Figg. 3-4: Elementi caratterizzanti i manufatti rurali Cilentani e Vesuviani.

paesaggio, in quanto valore culturale intrinseco dell'ambiente fisico-geografico e del contesto umano. Inoltre, la lettura materica sulle architetture rurali, e lo studio dell'organizzazione spaziale esterna ed interna delle varie tipologie abitative, ha rivelato l'importante rete produttiva che caratterizza queste aree. Infatti, seppur semplice, la logica compositiva dei manufatti è diretta testimonianza del rapporto tra architettura e produzione dunque tra abitare e produrre. Nella descrizione dei caratteri tipologici si rivelano le specificazioni locali tipiche, significative del rapporto tra la strutturazione dello spazio e del contesto sociale, culturale e produttivo. Le tipologie edilizie distinguibili e riconoscibili per dimensione e collocazione, infatti, sono lo specchio della realtà produttiva locale, laddove il luogo di lavoro è anche l'abitazione e viceversa, in un rapporto osmotico dove non si

arriva a definire quale "esigenza" sia nata prima; o semplicemente, sono due aspetti vitali della stessa sfera umana che convivono fusi nella stessa esistenza. Ecco allora che il singolo manufatto entra in una rete di produzione, dove tutti appartengono al sistema produttivo ma,



Figg. 5-6: Apparecchi murari riconoscibili e riconducibili a territorialità specifiche.

insieme agli altri sistemi produttivi analoghi, costituiscono un mosaico produttivo esteso su tutto il territorio, dalla pianura, alla collina, alla montagna: il paesaggio in cui si integrano si apre verso tutto l'orizzonte, percorribile a vista d'occhio e caratterizzandolo.

Conclusioni

Ecco dunque, che lo sviluppo produttivo tipico di questi luoghi, porta *sostenibilità* su tre aspetti: *economico*, considerato che la produzione agricola permette la sopravvivenza di tradizioni che appartengono alla nostra cultura mediterranea, oltre alla salvaguardia degli assetti idrogeologici e morfologici dei suoli; *ambientale*, dal momento che la costruzione di manufatti utili allo svolgimento di tali attività, impiega materiali definibili a "km 0", evitando inquinamento visivo-percettivo in riferimento al contesto paesaggistico anzi, talvolta valorizzandolo; *sociale*, poiché tale ricorrenza costruttiva, individuabile con tipologie riconducibili ad architetture cosiddette "minori", porta alla riconoscibilità e, quest'ultima all'identificazione del comune osservatore nei caratteri del contesto ambientale in cui sorge, favorendo così la salvaguardia degli stessi, al fine di tutelarne il valore culturale.

Bibliografia

- AUSIELLO G. (1995), Architettura e tecnica nel paesaggio rurale in Campania. Premessa *per un recupero difficile*, in Atti del Convegno "Science and technology for the safeguard of cultural heritage in the mediterranean basin", tenutosi a Catania dal 26 novembre al 2 dicembre 1995, CNR di Roma e dall'Università degli Studi di Catania.
- AUSIELLO G. (1997), *La poesia della casa rurale. Modi di abitare nella Piana Vesuviana*, negli Atti del Convegno Internazionale "La residenza in Europa alle soglie del terzo millennio". Napoli, 10-11 Ottobre.
- AUSIELLO G. (2000), *Il paesaggio rurale della Campania. Architettura e caratteri costruttivi*, Napoli: Luciano editore.
- AUSIELLO G. (2007), *Il patrimonio costruito del paesaggio rurale in Campania. Modi di abitare e modi di costruire, in L'Architettura dei paesaggi urbani Ricerche per la Campania* (a cura di Rejana Lucci), Roma: Officina ed.
- AUSIELLO G., *The walls of buildings in the rural area of Molise. A bioclimatic subsystem between limestone brick and raw earth* in rivista SMC (Sustainable Mediterranean Construction) n.1/2014.
- CAPRA F., HAZEL H. (2013), *Crescita qualitativa. Per un'economia ecologicamente sostenibile e socialmente equa*, Aboca edizioni.
- CAPRA F., LAPPÉ A. (2016), *Agricoltura e cambiamento climatico*, Aboca edizioni.
- CROCAMO C. (2012), *Le tipologie dell'architettura rurale nel parco Nazionale del Cilento, Vallo di diano e Alburni. Uomo e paesaggio: il metodo e la ricerca*. Salerno: Arti grafiche Cecom.
- DE BENOIST A. (2005), *Identità e comunità*. Napoli: Alfredo Guida. Collana: Volume 5 di Leviathan.
- FERRIGNI F. (in corso di pubblicazione 2015), *Procedura per l'affidamento del Servizio di Recupero dell'Architettura Rurale in Campania. Definizione dei criteri tecnico-scientifici di intervento*.
- FONDI M., FRANCIOSA L., PEDRESCHI L., RUOCCO D. (1964), *La casa rurale nella Campania*, Firenze: Olschki.
- FUMO M., CASTELLUCCIO R. (2015), Gruppo Interdisciplinare di studiosi universitari del DICEA dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, *Manuale per il recupero dell'architettura rurale in Campania - Cilento e area Vesuviana, definizione dei criteri tecnico-scientifici, Vol. I e II*. Napoli: Luciano Editore.
- FUMO M., CASTELLUCCIO R. a cura di (2015), *Criteri tecnico-scientifici per gli interventi sull'architettura ed il paesaggio rurale in Campania*. Napoli: Luciano Editore.
- FUMO M., AUSIELLO G., CASTELLUCCIO R. a cura di (2016), *Dal sapere alle buone pratiche: strumenti e azioni per il recupero dell'architettura e del paesaggio rurale*, Napoli: Luciano Editore.
- FUMO M. (2009), *Cultural Identify in mediterranean landscape. Resources, sustainable processes and strategies*, in: Calvanese Vincenzo (a cura di) *Cultural Identify in mediterranean landscape. Resources, sustainable processes and strategies*, Napoli 12-13 maggio 2009.
- FUMO M. (2003), *Piani del colore e linee-guida per la manutenzione delle facciate nei centri storici*, alcune esperienze in Campania ed in Friuli Venezia Giulia, in AA.VV., Varese: Sicilia dei colori.
- FUMO M., LEMETRE M., CALVANESE V., RASULO M., (2003). *Proposte per la riqualificazione dell'architettura tradizionale di Monte di Procida*, in : Innovative experiences for drawing rural landscape.
- GRAVAGNUOLO B. (1994), *Architettura rurale e casali in Campania*, Ercolano: Clean Edizioni.

RUOCCO D., (1970), *Memoria illustrativa della carta di utilizzazione del suolo della Campania*, Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Note

¹ Secondo fonte FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano. Il paesaggio come concetto viene fatto risalire al XIV secolo. Sarebbe stato infatti Petrarca il primo a darne una rappresentazione poetica nei versi dell'Ascesa al Monte Ventoso.

² Convenzione europea del paesaggio, versione ufficiale in inglese del Consiglio d'Europa, Articolo 1. Traduzione non ufficiale: "Una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni".

³ La ricerca, affidata al gruppo D.I.C.E.A. sulla base di un concorso ad invito tra i dipartimenti della Regione Campania, è coordinata da Marina Fumo ed ha visto la partecipazione dei SSD ICAR 02, ICAR 10, ICAR 14, ICAR 17, ICAR 20 e GEO 05, "*Definizione dei criteri tecnico-scientifici per la realizzazione degli interventi per il recupero dell'architettura rurale in Campania*".

APURLEC. Un paesaggio agricolo pre-incaico modellato per il controllo della distribuzione idrica nella Costa Nord del Perù
APURLEC: A pre-Inca agricultural landscape in the Peruvian North Coast, modelled for management of water distribution

MARIA ILARIA PANNAZIONE APA¹, MARIA ROSARIA SANTOVITO², GIULIA PICA², CARLOS WESTER LA TORRE³, MARCO ANTONIO FERNANDEZ MANAYALLE³, FRANCESCO LONGO⁴, CLAUDIA FACCHINETTI⁴, ROBERTO FORMARO⁴, ILARIA CATAPANO⁵, GIANFRANCO FORNARO⁵, RICCARDO LANARI⁵, FRANCESCO SOLDOVIERI⁵

¹INGV, Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia

²CO.RI.STA, Consortium of Research on Advanced Remote Sensing Systems

³MAB, Museo Arqueológico Nacional Brüning

⁴ASI, Agenzia Spaziale Italiana

⁵IREA-CNR, Istituto per il Rilevamento Elettromagnetico dell'Ambiente

Abstract

A cultural landscape is a space with natural geographic features, capable of generating the social development of its residents. Space is divided under three systems: material, social and cognitive, allowing the human communities to perceive and manage the land. Landscape archaeology can identify an ancient landscape through the interaction markers between the society and its cognitive space. This "green" approach requires a multidisciplinary research. The Brüning National Archaeological Museum of Lambayeque is launching Proyecto Apurlec, in the Peruvian north coast region. A specific study concerns the vast pre-Inca irrigation system, described in the texts and drawings of the Spanish colonial chronicles. Interpolation between historical sources and SAR (Synthetic Aperture Radar) P-band remote sensing techniques will be used to better identify large and important portions of this agricultural landscape, as well as being used to detect the chronological sequence of the canal networks still in use.

Parole chiave

Paesaggio culturale, Archeologia del Paesaggio, Proyecto Apurlec, ricerca multidisciplinare, SAR (Synthetic Aperture Radar) P-band

Cultural landscape, Landscape Archaeology, Proyecto Apurlec, multidisciplinary research, SAR (Synthetic Aperture Radar) P-band

Introduzione

In generale, il «paesaggio» è descritto dalla Convenzione Europea del Paesaggio [Firenze 2000] come un luogo naturale con caratteristiche geografiche che permettono lo sviluppo sociale delle comunità che ivi risiedono. In questa prospettiva culturale, esso può essere definito come un geo-sistema modellato da fattori abiotici naturali (fisici, chimici), biotici (biologici) e fattori antropici.

Per conseguenza, risulta essere un prodotto sociale, formalizzato attraverso un percorso culturale che produce tre spazi antropizzati interconnessi: Spazio Materiale, è lo spazio

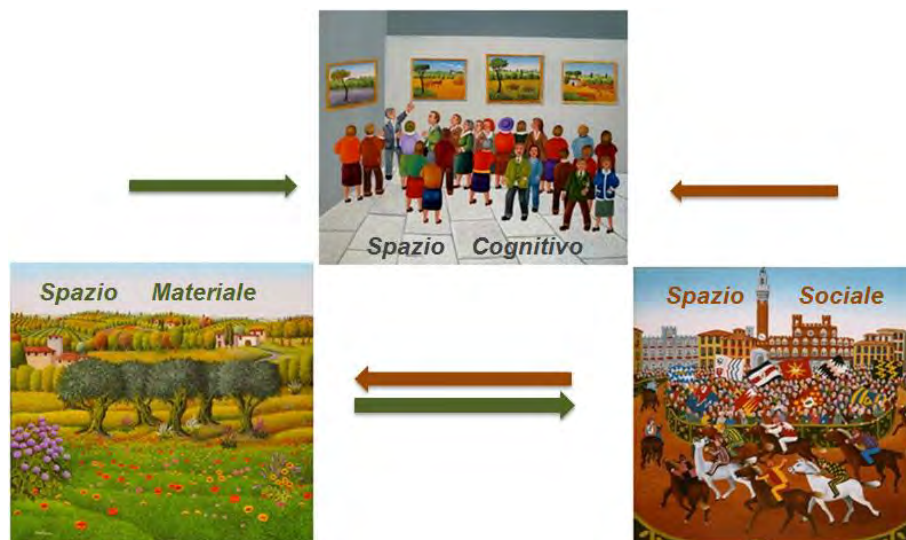


Fig. 1: Modello di interrelazione tra gli spazi Materiale, Sociale e Cognitivo (Elaborazione: ©Pannaccione Apa 2012; Disegni: ©Marchesini naïf painter 1).

antropologico riprogettato per soddisfare le esigenze del gruppo sociale; Spazio Sociale, è l'uso dello spazio Materiale per interagire con il contesto sociale; Spazio Cognitivo, è la conoscenza collettiva degli spazi Materiale e Sociale (Fig. 1).

Partendo da questi presupposti, l'elaborazione di un modello per la ricostruzione di paesaggi cult urali antichi avviene con l'ausilio di strumenti interdisciplinari di indagine del territorio, primo tra i quali l'Archeologia del Paesaggio che, attraverso un criterio «ambientalista», permette l'identificazione, con buona approssimazione, di «firme» etnografiche del rapporto d'interdipendenza tra la società e Spazio Cognitivo.

Questa disciplina archeologica viene genericamente definita come l'insieme di approcci teorici, metodologie e procedure di analisi per l'identificazione dei marcatori di interazione tra l'uomo e il suo ambiente noto, comprendendo un insieme diversificato di metodi per la documentazione archeologica e condividendo la priorità della dimensione spaziale modellata sia dalle attività umane che da eventi naturali.

Coinvolge principalmente il contributo analitico dello Spazio Cognitivo attraverso l'utilizzo di più indicatori, per capire e isolare i differenti modi con cui le popolazioni influenzate, motivate, e / o vincolate dal loro contesto naturale, plasmano i loro paesaggi, mediante la diffusione di pratiche culturali e sociali (Fig. 2).

Tutt'ora, presso le società tradizionali estremamente dipendenti dal loro ambiente, la conoscenza dello Spazio Cognitivo permette di individuare la propria vulnerabilità di fronte ai grandi rischi (naturali e/o antropici) ed eventualmente produrre un sistema di resilienza socio-economica basato sulle proprie capacità di recupero dal disastro, attraverso il rimodellamento del precedente paesaggio culturale.

Nell'area andina, il complesso sistema di riorganizzazione e sfruttamento dei territori agricoli e pastorali, nel corso dei secoli ha cambiato strategia proporzionalmente all'esigenza delle dinastie dominanti del momento storico dato.

In particolare, la Costa Nord del Perù ha una storia complessa e molto antica, dal punto di vista insediamentale. La nostra indagine è confinata nel periodo storico relativo alla nascita ed espansione dei cosiddetti regni costieri a sviluppo regionale, governati da etnie

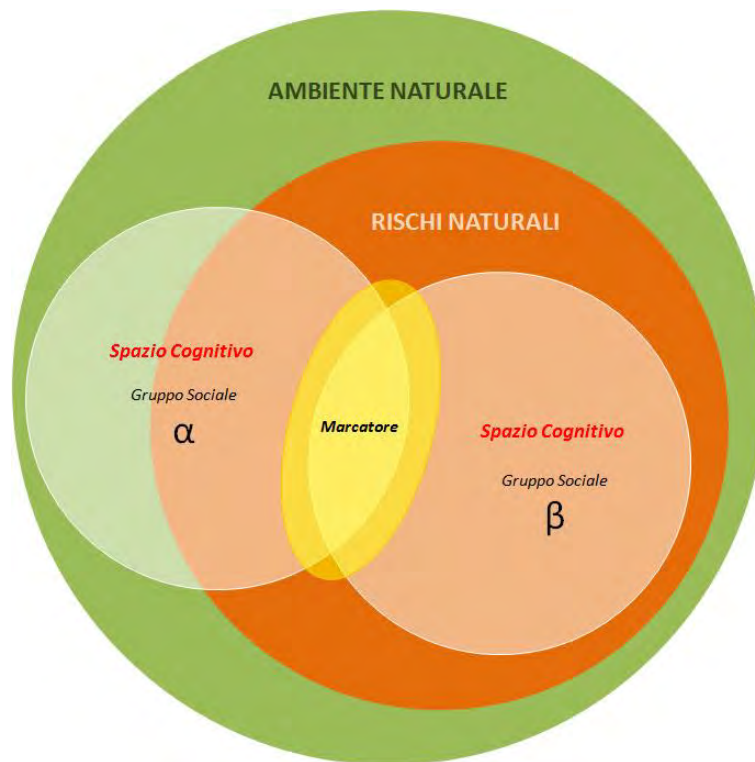


Fig. 2: Modello per l'identificazione dei marcatori dell'uso dello spazio cognitivo condiviso da due gruppi umani, basato sull'analisi della capacità resiliente socio-economica di ogni singolo gruppo di fronte ai grandi rischi, naturali e/o antropici (Elaborazione: ©Pannaccione Apa 2011).

potenti e densamente popolati. Le valli irrigate, lungo la dorsale costiera Pacifica, intervallate da lunghi tratti di deserto, erano parte integrante di questi regni e confederazioni d'origine locale [Murra 1980, 59-63].

Nel 1967, l'archeologo ed etno-storico John V. Murra elabora la teoria del «controllo verticale di un massimo di piani ecologici nell'economia delle società andine» [Ortiz 1967-72, 2 vol. II.; Murra 1967, 384-86; 1968, 121-25; 1970, 57-58], ponendo in rilievo la presenza di «isole» (gruppi multi-etnici) distribuite su differenti piani ecologici per lo sfruttamento del territorio (agricolo e pastorale), definiti «arcipelaghi verticali».

Lo scambio di beni poteva essere anche di natura non commerciale, espresso mediante vincoli di reciprocità, redistribuzione e tributo, seguendo un percorso trasversale ai gruppi sociali [Murra 1980, 62]. Infine, non è scartabile l'ipotesi che questo modello possa essere la rielaborazione a livello statale incaico di un più antico complesso sistema di scambi costa-sierra.

1. Il controllo dell'acqua

L'agricoltura irrigua a grande scala è stata fondamentale per le culture della Costa Nord del Perù. Attraverso le informazioni raccolte da racconti e relazioni scritte e disegni [Guamán Poma 1600 – 1615, *noviembre*] (Fig. 3) di epoca coloniale, si ha l'impressione che la gestione dei vari complessi idrici fossero a carico di gruppi etnici locali, contravvenendo alla generale ipotesi di un controllo statale e centralizzato come requisito

MARIA ILARIA PANNAZIONE APA *et al.*



Fig. 3: La figura mostra: a sinistra, la descrizione grafica del cronista Guamán Poma del sistema d'irrigazione a scacchiera in epoca incaica; a destra, il mantenimento dello stesso modello irriguo nell'attuale valle di Motupe, pochi km a nord di Apurlec, regione di Lambayeque, Perù [Immagine: ©Google Earth 2016].

unico di funzionamento. Questa organizzazione segmentaria descritta nei documenti coloniali è confermata dai modelli di insediamento presenti nei maggiori centri di controllo amministrativo [Hayashida 2006, 243], come Batán Grande, Túcume ed Apurlec [Fernandez Alvarado, Wester La Torre *et al.* 2014, 15], tra i secoli VII ed il XIV d.C.

2. Il Complesso Archeologico Apurlec

Apurlec è uno dei più importanti centri monumentali del Perù precolombiano. Già nel XVI secolo il cronista Pedro Cieza de León [Cieza de León, 1553] nella sua *Crónica del Perú* lo ubica a 4 miglia a sud del villaggio di Motupe ed al margine destro dell'omonima valle, identificato da alcuni storici ed archeologi come la antica città dell'attuale Jayanca. Questo complesso architettonico è formato da piattaforme piramidali in *adobe* (mattoni in argilla cruda), connesse a piazze, recinti cerimoniali e dal più esteso ed ampio sistema di tecnologia idraulica dell'area della Costa Nord sviluppato dalle culture Lambayeque e Chimú (secoli VII-XV d.C.) (Fig. 4).

L'insediamento abitativo obbedisce strettamente alla colonizzazione di nuove terre agricole come conseguenza di un forte aumento demografico e dell'integrazione politica dello Stato Lambayecano nel più grande complesso intervallivo della Costa Nord del Perù [Kosok 1958, 1965; Shimada 1982, 1994] interconnessi da una complessa rete di canali che unirono le conche vallive dei fiumi Jequetepeque, Zaña, Chancay, La Leche e Motupe. D'accordo alla classificazione dell'area andina proposta da Lumbreras [1981, 56], il complesso archeologico è situato molto vicino al limite tra le Ande Centrali e Settentrionali. E' a partire dalle ricerche pionieristiche di Paul Kosok [1941] che si riesce ad ottenere un'idea dell'importanza e grandezza dei campi agricoli serviti dall'ampia rete idraulica impiegata. La sua indagine fu orientata al complesso sistema di irrigazione e la sua problematica di funzionamento, lo studio si basò quasi esclusivamente su campagne di ricognizione terrestre ed analisi delle foto aeree senza arrivare a spiegare

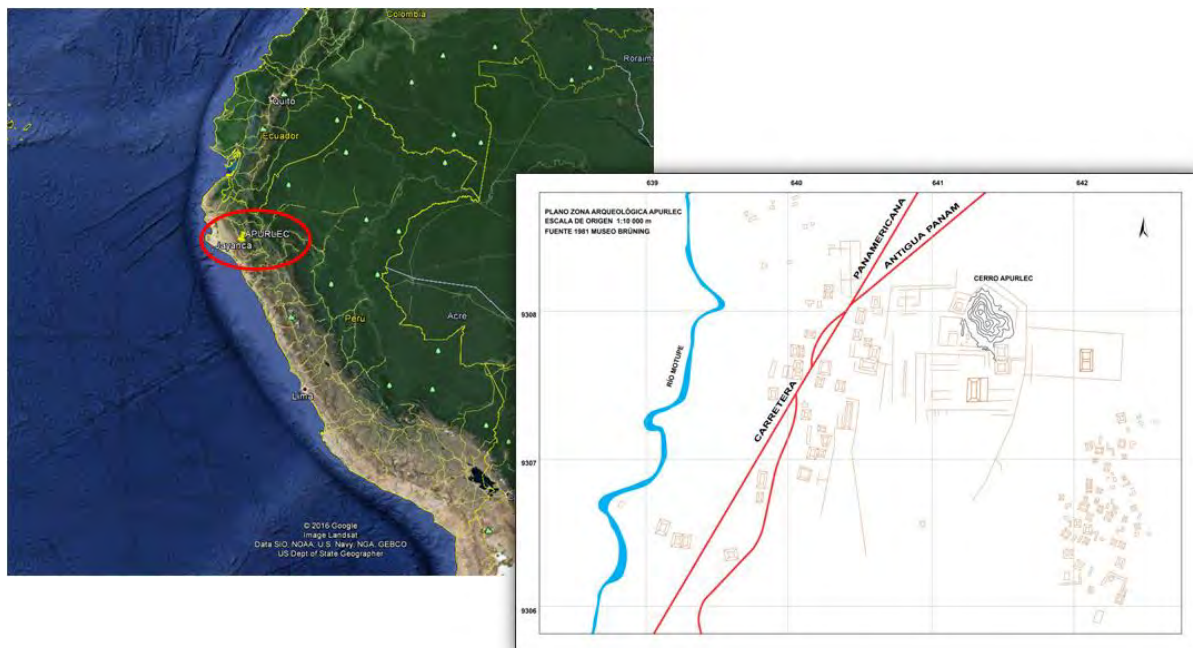


Fig. 4: La figura mostra: a sinistra, l'ubicazione geografica di Apurlec [Immagine: Google Earth 2016]; a destra, il rilievo planimetrico di superficie dell'area archeologica del sito (©Direttore MAB Dr. Wester La Torre, Responsabile del Proyecto Apurlec).

completamente l'importanza socio-economica dei sistemi agricoli impiegati, ciò dovuto allo stato dell'investigazione nella Regione. Malgrado ciò, le sue osservazioni sono una base importante per avviare ricerche più approfondite nel sito.

Per la prima volta, si registrò ed identificò, attraverso i dati di scavo, l'esistenza di centinaia di canali conservati in superficie nei campi prospicienti l'abitato, testimoni di antichi campi coltivati, interpretabili come terrazzamenti irrigati o coltivazioni a cassettoni [Kosok 1965, 165; Trimborn 1979, 47].

Le caratteristiche archeologiche del sito di Apurlec sono date da un insieme di evidenze la cui distribuzione spaziale dell'area urbana è completamente *sui generis* nell'ambito dei grandi centri abitati pre-ispatici della regione, la cui distribuzione consiste nella presenza di tumuli artificiali costruiti in *adobe* e terra ubicati all'interno di una estensione di 40 km², interconnessi da settori di occupazione domestica, particelle di coltivazione pre-ispatiche con testimoni di solchi a forma di meandro, corrispondenti alle ultime (più recenti) evidenze di coltivazioni, compreso il sopradescritto complesso sistema di irrigazione (Fig. 5).

Tenendo in considerazione che la gestione dell'ordine sociale passava attraverso il controllo delle acque irrigue, Apurlec risulta tra i più grandi e complessi giacimenti archeologici della Costa Nord.

3. L'importanza e la difesa del monumento

Il WMW (*World Monuments Watch*) è un organismo internazionale di riconosciuto prestigio nel mondo per la sua opera di difesa e conservazione del patrimonio culturale dell'umanità. In seguito alla ricognizione del WMW effettuata nel 1998-1999, è di recente



Fig. 5 A: foto aerea del complesso archeologico di Apurlec nel 1941 (©Kosok 1941); B: immagine da satellite del sito con l'attuale sovrapposizione degli abitati attuali sull'area protetta e vincolata (©Google Earth 2016).

acquisizione la sua iscrizione al registro del come uno dei siti in maggiore pericolo. Per quanto riguarda la Difesa e Protezione, il Museo Archeologico Nazionale Brüning è andato sviluppando azioni legali per arginare le invasioni di trafficanti di terre estranei al luogo, così come un catasto preliminare con rilievi topografici prioritari. Il Museo ha anche ottenuto la delibera della *Resolución Directoral* N°239-96-INC. nella quale si dichiara espressamente Apurlec come Patrimonio Intangibile ed Imprescindibile. Ha ugualmente iscritto nei Catasti del Ministero dell'Agricoltura la Poligonale che specifica un'area di 12.493 ettari come riserva Archeologica del Complesso Monumentale. Inoltre, il Museo Brüning inizierà nei prossimi anni una importante fase di ricerca orientata alla conoscenza di questo importante testimone del Perù pre-incaico.

In questo contesto di salvaguardia e monitoraggio del sito archeologico si inquadra il nostro contributo di analisi non invasiva del paesaggio della zona con il sistema radar in banda di penetrazione (SAR in P band), il cui scopo è contribuire alla definizione delle porzioni dell'area coperte da vegetazione, altrimenti difficili da individuare ed interpretare solo da prospezione di superficie.

La presente ricerca verrà portata avanti dalla collaborazione interdisciplinare ed internazionale di archeologi, fisici e geofisici. Tale proposta di ricerca dedicata in Perù, è già stata presentata in ambito internazionale allo scopo di sensibilizzare la comunità scientifica ed umanistica all'uso di sistemi non distruttivi per il monitoraggio del Patrimonio Culturale a livello mondiale [Pannacione Apa *et al.* 2016].

4. Il radar in banda di penetrazione (SAR in P band)

Il Consorzio CORISTA ha sviluppato nell'ambito del progetto P-Band Radar finanziato dall'ASI (Agenzia Spaziale Italiana) un innovativo radar multi-frequenza capace di operare in due modalità operative differenti: *sounder* (ricevitore acustico) ed *imager* (camera) denominato P-Band Radar [Alberti *et al.* 2012; Soldovieri *et al.* 2013].

In tabella si riportano le frequenze di lavoro per ciascuna modalità:



Fig. 6: Elicottero con sensore a bordo, in evidenza l'antenna SAR.

| Imager Bassa frequenza | Imager alta frequenza | Sounder |
|------------------------|-----------------------|-------------|
| 430 – 470 MHz | 820 900 MHz | 145-185 MHz |

Il *payload* (carico utile) P-Band Radar è stato progettato per renderne agevole l'installazione su piattaforme aeree in particolare, date le dimensioni d'antenna, su piattaforme di elicotteri sia commerciali che militari. In entrambi i casi, sono state necessarie delle interfacce meccaniche per alloggiare le antenne e il *rack* (scaffale, piano d'appoggio) del sistema radar.

Il *payload* è costituito essenzialmente da un *rack*, contenente l'elettronica e la parte a radio frequenza del sistema, e da due diverse antenne, una per l'*imager* e una altra il *sounder*, che possono essere installate contemporaneamente sul velivolo. Nella Fig. 6 è riportato un elicottero in volo con il sensore alloggiato al suo interno, mentre esternamente è montata l'antenna SAR (*Synthetic Aperture Radar*).

I dati acquisiti vengono memorizzati nell'apposita sezione all'interno del *rack*, garantendo fino a circa 10 ore di acquisizione continua.

I dati sono elaborati in collaborazione con l'Istituto IREA del CNR.

Un esempio di radargramma ottenuto con il radar in modalità *sounder* è descritto nella Fig. 7A, mentre nella Fig. 7B si riporta una tipica immagine acquisita con il sensore in modalità SAR.

Conclusioni

Più volte rimodellato nei secoli, l'interessante esempio di paesaggio agricolo costiero andino del complesso archeologico Apurlec con la sua estesa rete di canali per l'irrigazione, sarà il *test-site* della nostra ricerca, con l'auspicio di fornire nuove informazioni ed al contempo arricchire l'informazione archeologica già nota, contribuendo alla conoscenza e conservazione di questa vastissima area archeologica della Costa Nord dell'attuale Perù (Figura 8).

Attualmente, il MAB (Museo Arqueológico Nacional Brüning) è impegnato nella raccolta delle informazioni archeologiche provenienti da ricognizioni di superficie e saggi esplorativi per iniziare a pianificare la ricerca in modo sistematico ed effettivo.

Per il presente anno 2016, è programmata una campagna di ricognizione dedicata ad

MARIA ILARIA PANNACCIONE APA *et al.*

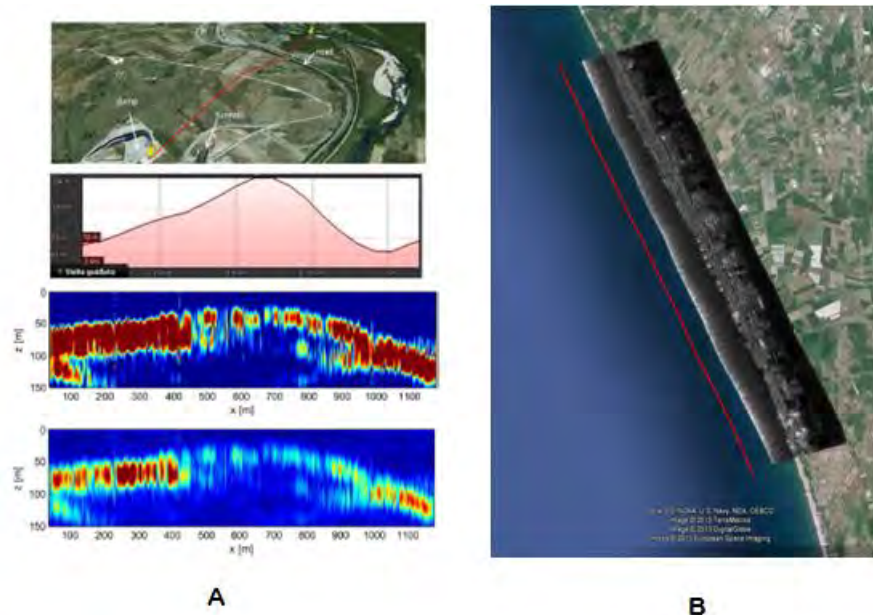


Fig. 7 A: Esempio di immagine presa col radar in modalita sounder; B: Esempio di immagine presa col radar in modalita SAR.

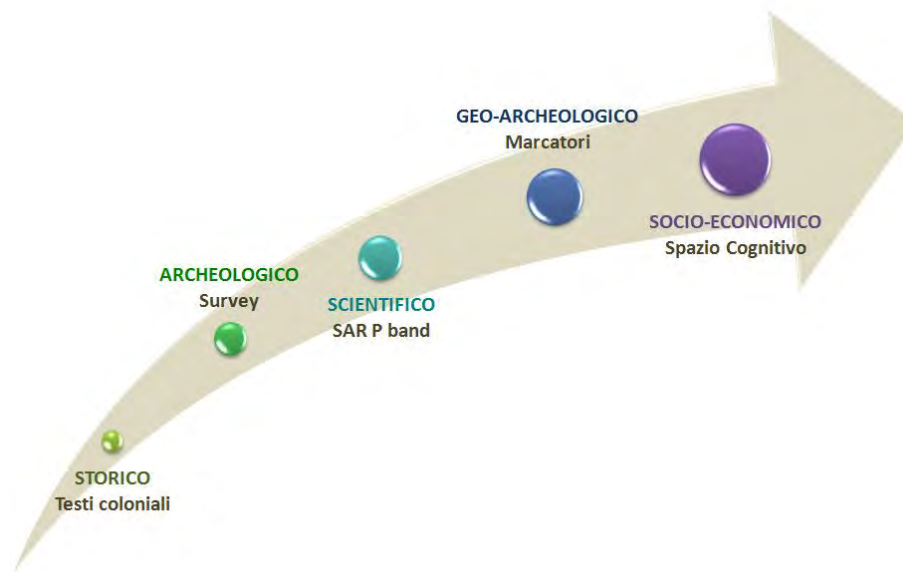


Figura 8 Workflow di progetto con le azioni previste sequenziali ed interconnesse.

individuare ed estrapolare, ove possibile, i marcatori dei cambi subiti dal paesaggio agricolo di Apurlec dal VII secolo ad oggi, in team con i colleghi archeologi peruviani. La partecipazione del team italiano per l'analisi con radar in banda di penetrazione al Proyecto Apurlec diretto e coordinato dal Direttore del MAB Dr. Carlos Wester La Torre è previsto a partire per l'anno 2018.

Bibliografia

- ALBERTI, G., PAPA, C., PALMESE, G., SALZILLO, G., CIOFANIELLO, L., CALIFANO, D., DANIELE, M., ADIROSI D. (2012), *Napoli: A new airborne multi-mode and multi-band low frequency radar*, IAC (International Astronautical Congress).
- CIEZA DE LEÓN, P. (1553), *Sevilla: Parte primera de la Crónica del Peru*.
- FERNÁNDEZ ALVARADO, J. C., WESTER LA TORRE, C. (2014), *Chiclayo: Cultura Lambayeque en el contexto de la costa norte del Peru*. Eds. Julio César Fernández Alvarado, Carlos Eduardo Wester La Torre ; autores, Jorge Álvarez Torrealva [and 24 others] Peru.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. (1600 – 1615), *El Primer nueva coronica y buen gobierno*.
- HAYASHIDA, F. M. (2006), *The Pampa de Chaparrí: Water, Land, and Politics on the North Coast of Peru*. In: Latin American Antiquity, Vol. 17, No. 3, 243-263.
- KOSOK, P. (1941), *Washington: Department of State: The Role of Irrigation in Ancient Peru*. In: Proceedings of the 8th American Scientific Congress held in Washington May 10-18, 1940, Vol.2, pp.169-78.
- (1958), *Lima: El Valle de Lambayeque*. In: Actas del II Congreso Nacional de Historia del Perú, pp. 49-67.
- (1965), *New York: Life, Land and Water in Ancient Peru: an account of the discovery, exploration and mapping of ancient pyramids, canals, roads, towns, and fortresses of coastal Peru with observations of various aspects of Peruvian life, both ancient and modern*. Long Island University Press, 263 p.
- LUMBREERAS, L.G. (1981), *Lima: Arqueología de la América Andina*. Editorial Milla Batres.
- MURRA, J. V. (1967), *La visita de los chupachu como fuente etnológica*. In: Ortiz de Zúñiga, I. (1967-72), vol. I.
- (1968), *An Aymara Kingdom in 1567*. In: Ethnohistory, vol. 15, n. 2.
- (1970), *Current Research and Prospects in Andean Ethnohistory*. In: Latin American Research Review, vol. V, n. I.
- (1980), Torino: Formazioni economiche e politiche del mondo andino. Einaudi editore.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, I. (1967-72) [1562], *Visita de la provincia de León de Huánuco...*, vol. II. Huánuco: Universidad Hermilio Valdísán.
- PANNACCIONE APA M. I., SANTOVITO, M. R., PICA, G., CATAPANO, I., FORNARO, G., LANARI, R., SOLDOVIERI, F., WESTER LA TORRE, C., FERNANDEZ MANAYALLE, M. A., LONGO, F., FACCHINETTI, C., FORMARO, R. (2016), *Vienna: Use of the SAR (Synthetic Aperture Radar) P band for detection of the Moche and Lambayeque canal networks in the Apurlec region, Perú*, EGU (European Geosciences Union) poster.
- SHIMADA, I. (1982), *Suita, Osaka: Horizontal Archipelago and Coast-Highland Interaction in North Peru: Archaeological Models*. In *El Hombre y su Ambiente en los Andes centrales*. Luis Millones and Huroyasu Tomoeda (eds), pp. 185-257. National Museum of Ethnology, Senri Ethnological Studies 10.
- (1994), Austin: Pampa Grande and the Mochica Culture. University of Texas Press. USA.
- SOLDOVIERI, F., CATAPANO, I., CROCCO, L., GENNARELLI, G., PAPA, C., ALBERTI, G., SALZILLO, G., PALMESE, G., CALIFANO, D., CIOFANIELLO, L., DANIELE, M., FACCHINETTI, C., LONGO, F., FORMARO, R., LOPERTE A. (2013), *Matera: Low-frequency sounder radar system as a new tool for archaeological prospection and monitoring: potentialities and preliminary surveys*, EARSEL (European Association of Remote Sensing Laboratories).
- TRIMBORN, H. (1979), *El Reino de Lambayeque en el Antiquo Peru. St. Augustin, Germany: Hans Volker und Kult*. -Anthropos Inst., Collectanea Inst. Anthropos, Vol. 19.

Sitografia

- ¹ http://www.settemuse.it/pittori_scultori_contemporanei/cesare_marchesini.htm (consultato nel 2012)

Parte II / Part 2

Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio
Describing, narrating and communicating the landscape

Tra età moderna e contemporanea il paesaggio viene acquisito mediante differenti generi e tipologie descrittive, per iniziative e interessi pubblici o privati, o per attività culturali. Generi e tipologie diversi rispondono a specifici scopi e motivazioni: amministrativo, fiscale, giuridico, militare, politico, scientifico, economico, informativo, culturale.

During the Modern and the Contemporary Age, the landscape is described by means of different categories and descriptive typologies both for public or private initiatives and cultural activities. Different categories and typologies are related to specific aims and reasons: administrative, financial, legal, military and political reasons, together with scientific, economic, informative and cultural ones.

L'età moderna

The Modern Age

Nell'età moderna la rivoluzione scientifica ha avviato un processo di acquisizione delle risorse naturali e della loro composizione funzionale ed estetica nella categoria del paesaggio. Razionalità e sensualità sono le categorie interpretative che orientano l'analisi, l'elaborazione, la narrazione. I contributi che seguono approfondiscono in particolare la pratica del viaggio cognitivo, che si diffonde e produce descrizioni nelle quali l'antico e il moderno vanno a costituire l'immaginario della civiltà occidentale.

During the Modern Age, the scientific revolution started an acquisition process of the natural resources together with their functional and aesthetic composition in the landscape category. Rationality and sensuality are the interpretative categories which orient the analysis, the elaboration and the narration. The following papers will analyze the cognitive journey practice, that spreads out and produces descriptions in which the 'Ancient' and the 'Modern' constitute the imaginary of western civilization.

Contributi
Papers

Alla ricerca del medioevo lombardo: il viaggio-studio di Walter Leopold in Sicilia orientale

In search of the Lombard Medieval: the study trip of Walter Leopold in eastern Sicily

FRANCESCA PASSALACQUA

Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

For his PhD thesis, Walter Leopold (born to German parents, Bologna 1882-Sulazano 1976), intended to address the theme of the presence of Lombard colonies in Sicily in the 12th century. He arrived in Sicily in 1910, to study the medieval architecture of four small towns – Castrogiovanni (now known as Enna), Piazza Armerina, Nicosia and Randazzo – in which “Lombard and Gaul-Italic” adventurers, mercenaries and migrants had arrived in settlement, from northern Italy, France and England. The young German noted common parameters in the foundations and architectural details of civil buildings, churches and bell towers, through which he then began to identify the characteristics of the medieval architecture introduced by northern populations following the arrival of the Normans. Leopold was especially interested in the external structural elements, original features and details of the buildings. He documented construction details, epigraphs and architectural details, omitting non-original sections, sometimes reshaping their original configuration in hypothetical depictions.

Parole chiave

Architettura medievale, Sicilia, viaggio-studio, colonie lombarde
Medieval architecture, Sicily, travel study, Lombard colonies

Introduzione

Nel 1913 Walter Leopold (1882-1976) presentava alla Königliche Sächsische Technische Hochschule di Dresda il lavoro svolto per la sua tesi di dottorato tra il 1910 e il 1911 in Sicilia dal titolo: *Siziliannische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia und Randazzo*. Uno studio sulle architetture medievali a Castrogiovanni (odierna Enna), Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo [Lombardo 2007,13-28]. L'argomento, probabilmente, gli era stato suggerito dal suo maestro, il professore Hugo Hartung, studioso dell'architettura gotica e appassionato dell'arte medievale italiana [Scarpignato 2007, 29-56]. Walter Leopold, sicuramente desideroso di conoscere la Sicilia, con ogni probabilità era stato indirizzato dallo stesso Hartung a indagare alcuni centri, non particolarmente noti, che facevano parte di quelle colonie di Lombardi presenti in Sicilia già nel XII secolo. Egli – giungendo nell'isola – intendeva approfondire il tema delle architetture medievali dei quattro centri storici, nei quali si insediarono immigrati “lombardi o gallo-italici”, avventurieri o mercenari giunti dall'Italia settentrionale, dalla Francia e dall'Inghilterra.

Non sono noti i motivi della scelta dei predetti insediamenti; è probabile che, alla ricerca di caratteri omogenei, essa ricadde su un territorio lontano dalla costa e dalle città principali dell'isola, [Terranova 2003, 111] per individuare elementi comuni e originali del linguaggio

FRANCESCA PASSALACQUA

figurativo e dell'ornamento architettonico, che Leopold rappresentava con grande perizia e competenza. Il giovane tedesco coglieva parametri comuni relativi alla fondazione e ai dettagli architettonici di edifici civili, chiese e torri campanarie, attraverso cui studiare i caratteri dell'architettura medievale, introdotti dalle popolazioni nordiche al seguito dei Normanni. [Scarpignato 2007,31-55]. Interessato soprattutto all'assetto esteriore e alle caratteristiche originarie degli edifici, Leopold rilevava particolari costruttivi, epigrafi e dettagli, tralasciando spesso le modifiche che sarebbero intervenute successivamente, e talvolta ridisegnanoli secondo l'ipotetica configurazione originaria.

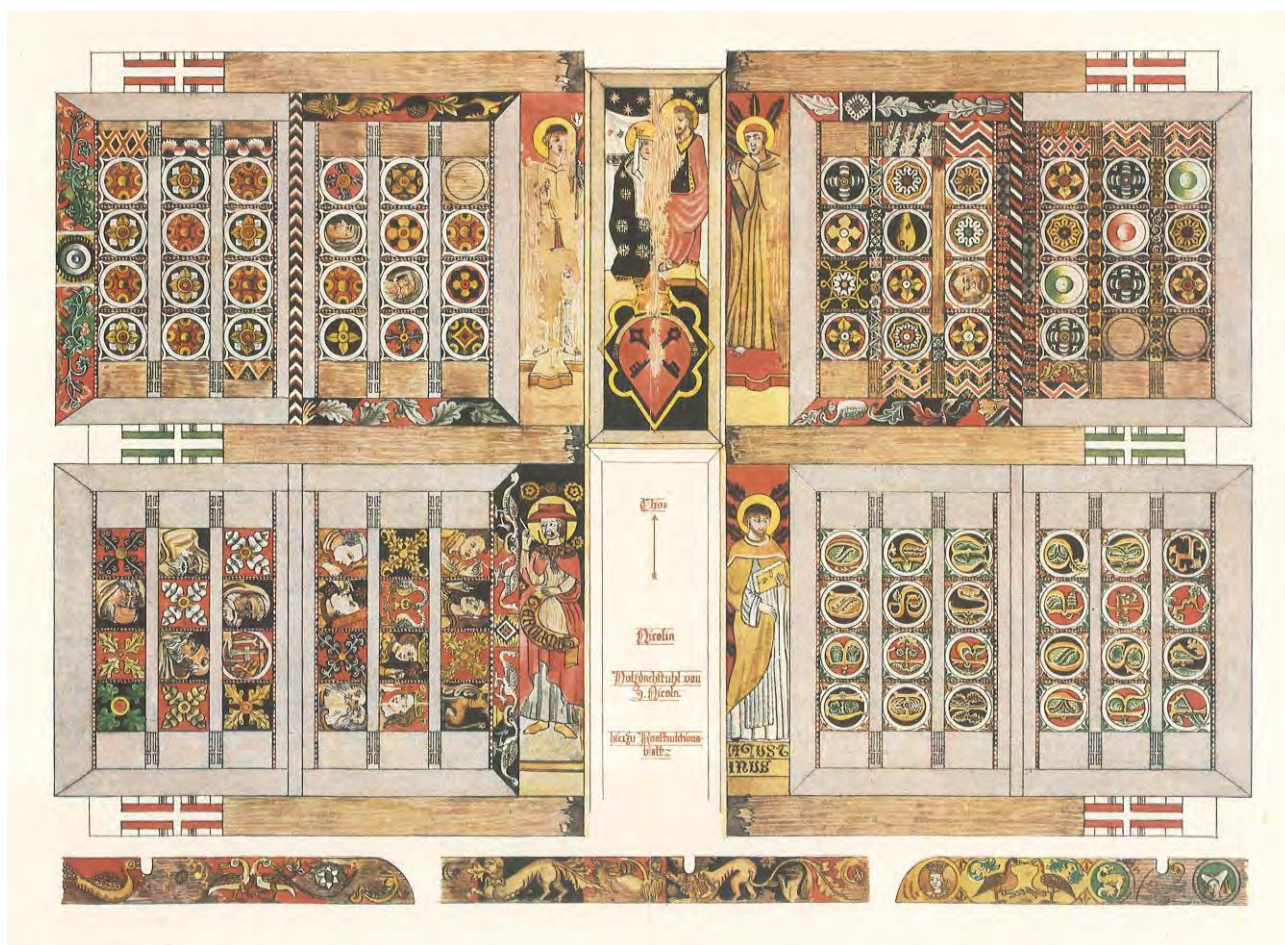


Fig. 1: W. Leopold, Soffitto ligneo a capriate della chiesa di San Nicola di Nicosia, Enna, 1910-11.

1. L'itinerario, i luoghi, le architetture

Leopold giungeva a Enna, prima tappa dell'itinerario prescelto, il primo dicembre del 1910, per restarvi sino al 18 gennaio. La tappa più lunga di un soggiorno che si sarebbe concluso il 15 marzo del 1911, lasciato Randazzo, ultimo dei quattro centri prescelti come casi di studio. [Leopold A. 2007, 187-200]. Un diario scritto dalla madre, che lo accompagnò in questa esperienza e a cui dedicava l'intero lavoro, è importante testimonianza dell'intensa attività di rilievo e studio che Leopold condusse durante i mesi trascorsi in Sicilia. Un percorso prestabilito lo portò a individuare immediatamente i

monumenti che erano oggetto della sua tesi e, pertanto, ad avviare l'analisi e il rilievo di edifici e particolari architettonici e decorativi.

Il lavoro svolto dallo studioso, presentato alla Königliche Sächsische Technische Hochschule di Dresda nel 1913, sarebbe poi andato in stampa soltanto nel 1917, e comprendeva una prefazione, i capitoli dedicati ai quattro centri studiati e le conclusioni. Non marginali, ma – a mio parere – protagoniste, erano 40 tavole incluse nel testo, che racchiudevano i 650 rilievi e una tavola fuori testo, a colori, rappresentante due delle dodici campate lignee della Cattedrale di Nicosia. [Lombardo 2007, 13-28].

La prefazione, breve e concisa, aveva un solo obiettivo: determinare l'epoca nella quale i costruttori avevano dato un carattere autonomo all'architettura medievale siciliana, riscontrabile – a suo parere – esclusivamente nel primo periodo della dominazione normanna. Malgrado ciò, però, l'autore non riusciva a individuare facilmente l'originalità dei caratteri ricercati, per la difficoltà di trovare iscrizioni che potessero aiutarlo nella datazione originaria e mancando «notizie su fondatori e architetti», difficilmente reperibili negli archivi, anche a seguito «della confisca dei beni della Chiesa» [Leopold 2007]. Leopold, di seguito, analizzava le architetture di Castrogiovanni, Nicosia, Piazza Armerina e Randazzo, anticipate sempre da brevi introduzioni.

Castrogiovanni, denominata l'ombelico della Sicilia, proprio per la sua posizione baricentrica al centro dell'isola, è la prima città oggetto di studio, perché intesa come il primo stanziamento lombardo. Chiarendo che essa sorge sui luoghi dell'antica Enna, fondata dai Sicani, Leopold ricordava che fu la sede più antica del culto di Cerere, ma ne lamentava l'insospitalità, di cui faceva menzione anche J. W. Goethe (1749-1832) e, come un buon viaggiatore settecentesco, ne esaltava la collocazione geografica, perché «si erge in posizione pittoresca» [Leopold 2007]. Una descrizione dell'intorno fa comprendere quanto fosse rimasto affascinato dal paesaggio circostante, dalle colline che circondavano il centro abitato sino alla vista delle imponenti Madonie sullo sfondo e dell'Etna ricoperto di neve.

Solo poche righe per introdurre la città di Piazza Armerina, che era, secondo Leopold, «una fondazione normanna di Ruggero I, che vi stanziò nel 1078 Lombardi, Piacentini, Bolognesi, Francesi e Normanni», ma che fu «saccheggiate e quasi completamente distrutte da Guglielmo il Malo», e completamente ricostruita dopo il 1163 [Leopold (2007)]. Ancora pochissime righe introducono anche il capitolo relativo al centro storico di Nicosia. Esaltandone l'importanza in età normanna, registrava però la scomparsa di molti edifici antichi, tra cui la chiesa di Santa Maria Maggiore, distrutta da una frana nella seconda metà del Settecento.

È Randazzo, infine, l'ultima tappa di questo itinerario. Quanto Leopold scriveva fa comprendere le suggestioni che il paesaggio – dalle caratteristiche uniche – su cui era insediata la città, gli trasmetteva: «la roccia nera, di basalto lavico, su cui era stata costruita, scende a strapiombo verso il fiume Alcantara, che scorre proprio sotto le mura». Rimane altresì attratto dalle architetture cittadine, affermando che «in pochi altri luoghi si sono conservati tanti edifici civili, ma il massimo interesse lo destano la chiesa di Santa Maria e la torre di San Martino» [Leopold 2007].

Un'attenta analisi storica sullo stile arabo-normanno introduceva, infine, le conclusioni. Leopold ritrovava caratteri di origine normanna negli edifici rilevati, come la decorazione a zig-zag e il bugnato della chiesa di Sant'Andrea a Piazza Armerina. Riteneva, invece, risalenti «al tempo di Federico», epoca in cui compariva – a suo dire – «una concezione in un certo senso rinascimentale», la Torre di Federico di Castrogiovanni e la chiesa di Santa

FRANCESCA PASSALACQUA

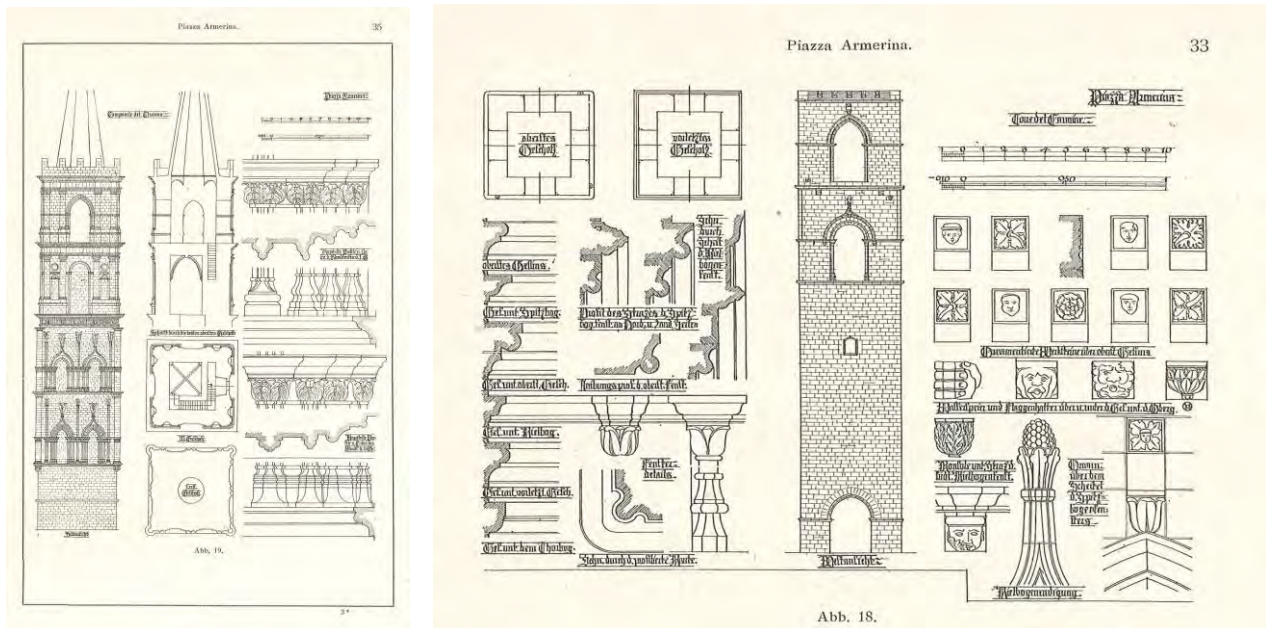


Fig. 2-3: W. Leopold, Torre del Carmine e campanile del Duomo di Piazza Armerina, Enna, 1910-11.

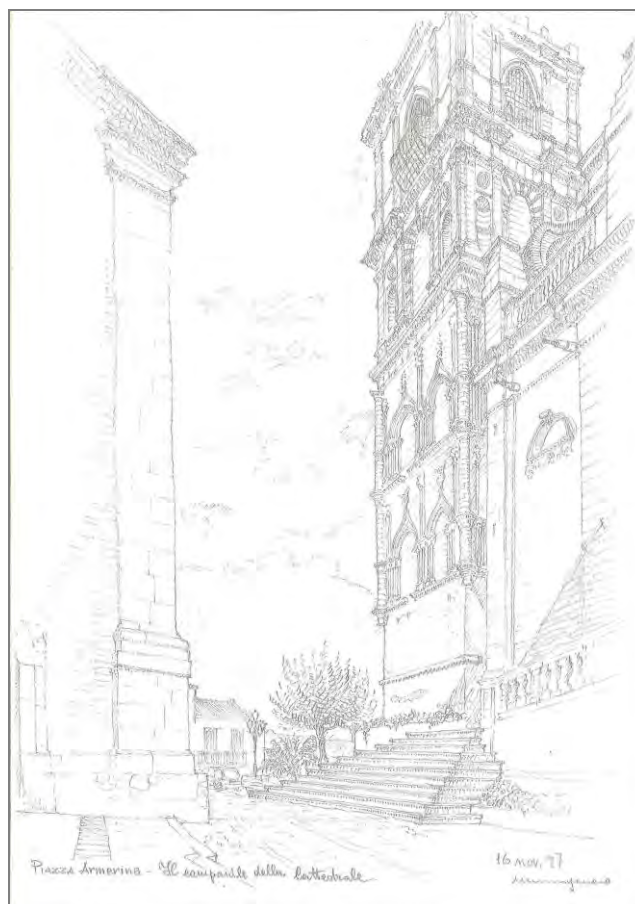


Fig. 4: M. Manganaro, Campanile della Cattedrale di Piazza Armerina, Enna, 1997.

Maria di Randazzo, periodo in cui scomparivano la cornice a zig-zag e la foglia d'acanto di origine romanica, sostituite da modanature più ricche e decorazioni a dentello.

Analizzava poi le piante e gli alzati delle architetture chiesastiche, ritenendo che molti edifici sacri in Italia meridionale fossero accumulati dai medesimi caratteri che, secondo la tradizione della basilica cristiana, si ritrovano nella matrice di Randazzo: un'aula a tre navate con transetto non sporgente, concluso da absidi semicircolari. Constatava, quasi rammaricandosi, come il Gotico nordico, non trovava particolari riscontri in Italia, né in Sicilia, dove, invece, continuava a costruirsi secondo una concezione classica che manteneva vivi, dopo secoli, i caratteri dell'architettura greca. Le considerazioni conclusive sono infine dedicate alle tipologie edilizie ricorrenti nei suoi rilievi: le torri campanarie, gli edifici civili e militari. Non rilevava caratteri architettonici di particolare pregio, anzi ne evidenziava la struttura semplice e l'essenzialità delle decorazioni.

2. I rilievi

Sono le 40 tavole dei rilievi compiuti durante il soggiorno nei centri siciliani le protagoniste assolute della tesi di dottorato del giovane studioso. Leopold utilizzava l'ornamento architettonico come «filo conduttore per collegare le trame della storia» [Terranova 2003, 113]. Scegliendo di comporre il testo in quattro piccole monografie, le tavole a tutta pagina o i piccoli inserti di disegni inclusi nei testi unificano, con caratteri medievali comuni, i singoli rilievi di edifici civili, chiese, torri campanarie e strutture fortificate. Con grande attenzione, Leopold rilevava, innanzitutto, i particolari ornamentali, componendo, con raffinata perizia, le piante, i profili, le sezioni e un vasto repertorio di decorazioni.

I disegni si affiancano al testo e talvolta lo sovrastano, chiarendo spesso, quanto l'autore non commentava oppure ometteva di trattare. Indicavano le linee di indirizzo dei suoi interessi: Leopold sceglieva di rappresentare integralmente soltanto gli edifici chiesastici di Castrogiovanni (la chiesa madre), Sant'Andrea di Piazza Armerina e Santa Maria di Randazzo. Incastonava le planimetrie, rappresentate secondo i parametri medievali delle chiese normanne, omettendo le modifiche successive, tra i profili e i particolari decorativi di modanature e portali.

La tavola fuori testo, raffigurante il tetto ligneo della chiesa madre di Nicosia (completamente oscurato alla vista dalla volta a botte realizzata nel XIX secolo, quale ammodernamento della chiesa) è poi, sopra ogni altra cosa, l'emblema della sua opera artistica: essa infatti sintetizza il lavoro di mesi di rilievi e disegni di ogni "ornamento", ritenuto dall'autore tra le massime espressioni del medioevo lombardo in Sicilia. Leopold, nel testo, in poche righe da conto di quanto era stato nascosto dall'intervento ottocentesco e, come in altri casi, si limita a segnalare senza commentare, lasciando testimonianza grafica del suo lavoro, ma diventando così il reale scopritore di un tesoro nascosto [Ciardi Duprè del Poggetto 1999, 109]:

L'interno purtroppo è stato completamente rimaneggiato, e a più riprese. Infatti, al di sopra dell'attuale volta a botte, sporgono ancora dalla parete frontale della navata di cento putti e ornamenti di cui il Barocco aveva arricchito la chiesa. Esso, però, aveva risparmiato con rara pietà il tetto ligneo a vista, che il XIX secolo ha disprezzato, considerandolo un modo di costruire inadeguato, perché primitivo, e sottoponendo contemporaneamente tutta la chiesa a un totale rifacimento [Leopold 2007, 133-138].

FRANCESCA PASSALACQUA

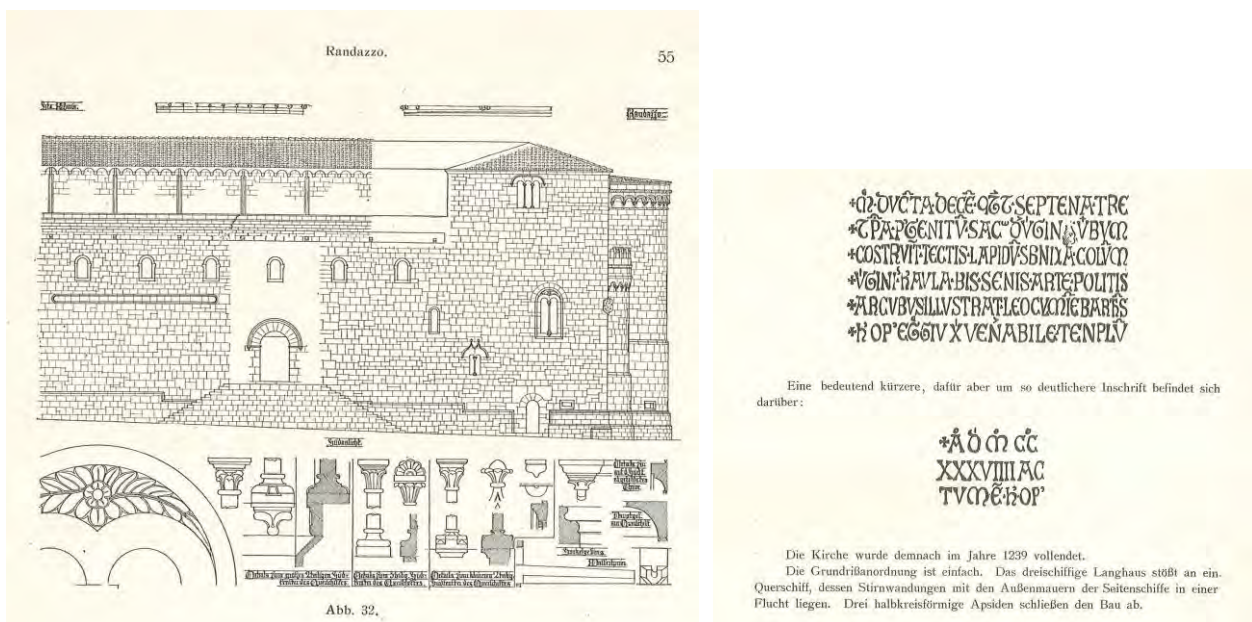
Descrivendo e disegnando con accuratezza ogni particolare, Leopold dedicava gran parte del suo studio alle torri. Individuava ben sette costruzioni, sparse nelle diverse cittadine, con differenti caratteristiche, rappresentandole autonomamente rispetto alla collocazione, sia che si trovassero adiacenti agli edifici chiesastici sia che fossero edifici fortificati, come la torre di Federico a Castrogiovanni. Nelle conclusioni al volume, rilevava anche come le torri campanarie dei quattro centri isolani – di norma - non fossero «organicamente collegate all'architettura delle chiese», ma piuttosto accostate ad esse, riscontrando tuttavia, come la torre di San Giovanni, chiesa madre di Castrogiovanni, e la torre campanaria di Santa Maria di Randazzo, si trovassero in un rapporto più stretto con la chiesa, antistanti la facciata, e fungendo da accesso alla navata principale [Leopold 2007, 165; Scarpignato 2007, 51; Terranova 2003, 113].

3. La Chiesa di Santa Maria di Randazzo

Randazzo è l'ultima tappa dell'itinerario di Walter Leopold: lo studioso ne apprezzava immediatamente le caratteristiche paesaggistiche particolari di un centro storico incastonato sui declivi dell'imponente vulcano, in cui individuava una grande quantità di edifici civili di epoca medievale, ma affermando che «il massimo interesse lo destano la Chiesa di Santa Maria e la torre di San Martino» [Leopold 2007, 146].

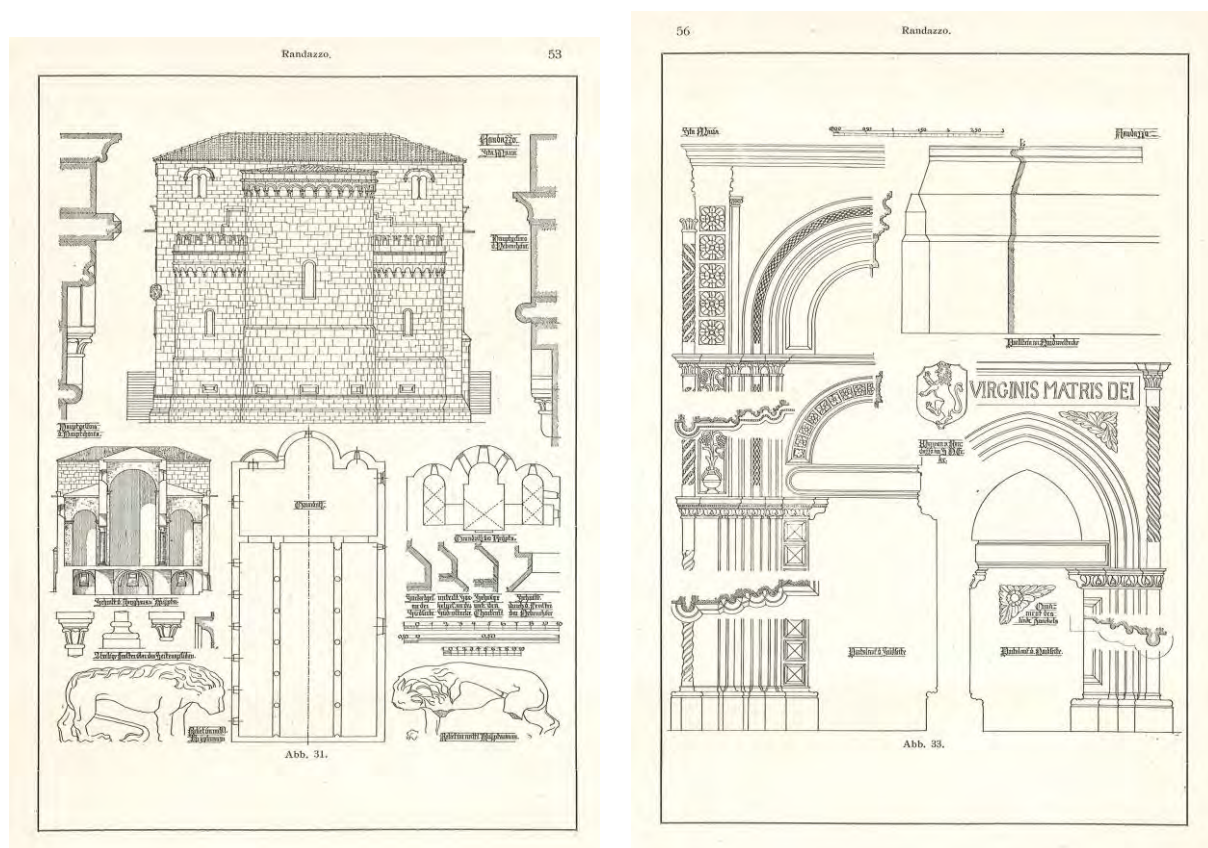
La cittadina etnea deve il suo sviluppo all'amministrazione normanna, che ne aveva fatto lo snodo territoriale tra la costa ionica siciliana e l'interno del territorio [Natoli Di Cristina 1965, 63-79; Basile 1984, 72-138; Terranova 1985, 284-287] Sito alle falde del vulcano, sull'estremo lembo di un'antica colata lavica, l'abitato cresceva entro le mura con un andamento fusiforme e si sviluppava per effetto di un «singolare sinecismo di tre gruppi etnici distinti, derivanti dal ceppo latino-arabo, da quello lombardo e da quello greco» [Natoli Di Cristina 1965, 69]. Tre nuclei, pertanto: ciascuno cresciuto intorno alla propria chiesa, così da simboleggiarne i rispettivi valori e le rispettive tradizioni. Fin dall'età medievale, le tre chiese di San Martino, di San Nicola e di Santa Maria, schierate lungo l'asse centrale dell'impianto urbano, erano i cardini di una *forma urbis* scandita da tre quartieri attraversati da un reticolo di viabilità variamente intersecato. Era stato proprio l'assetto medievale della cittadina etnea ad attirare, come s'è detto, Walther Leopold a Randazzo, e a consentirgli di riconoscerne l'appartenenza agli *oppida lombardorum* di Sicilia. Non a caso egli scelse di disegnare, insieme agli edifici e alle chiese, anche particolari costruttivi e decorativi che accomunassero i centri urbani attraverso le architetture risalenti a quell'aulica esperienza formale. Per le architetture randazzesi Walter Leopold concepì dieci tavole. La chiesa di Santa Maria, il campanile della chiesa di San Martino e le due piccole chiese di San Vito e Sant'Anna venivano rappresentati in sei tavole, mentre le restanti quattro si occupavano di alcuni edifici civili: i palazzi Lanza e Clarentano e le case La Macchia e Spitalieri. Interessato esclusivamente ai caratteri originari delle fabbriche, Leopold riportava nelle tavole le piante, alcune sezioni, i prospetti principali e, come sappiamo, ometteva volutamente gli interventi incongrui con il periodo esaminato, arricchendo altresì il disegno di un gran numero di particolari costruttivi che esaltavano la fondazione *medievale* degli edifici selezionati. Alla chiesa di Santa Maria egli dedicò ben tre tavole, ricostruendone l'ipotetico assetto primitivo, eliminando quelle trasformazioni considerate posticce. Disegnando il tempio maggiore, rappresentava un edificio interamente marcato dai soli caratteri medievali. Interessato soprattutto all'assetto esteriore e ai caratteri originari, Leopold tralasciava le modifiche che sarebbero

intervenute successivamente all'interno e all'esterno della chiesa, trasformandone radicalmente l'impianto originario. Dalle epigrafi di fondazione deduceva l'esemplarità federiciana della chiesa e, nel ridisegnare la pianta e il prospetto laterale, secondo i procedimenti costruttivi dell'epoca di fondazione, Leopold sostituiva persino il portale meridionale – più tardo – con il disegno di un portale preesistente. La rappresentazione restava anche mutila del prospetto principale e della cupola, che avevano completato il cantiere tra il XVIII e XIX secolo. L'analisi dell'edificio è introdotta (senza alcun commento) dalla rappresentazione del calco delle due epigrafi, che gli permettono di confermare l'impostazione planimetrica del tempio, composto da tre navate separate da due file di sei colonne a sostegno di archi e concluso dalla vasta area del transetto triabsidato [Leopold 2007, 148]. La prima tavola (*abb. 31*) riproduce l'area absidale della chiesa. Divisa in due parti, nella superiore rappresenta (a scala maggiore rispetto ai restanti disegni) il prospetto delle absidi e del transetto affiancato dalle relative sezioni delle cornici di coronamento. Nell'inferiore, invece, pone al centro la pianta dell'intero edificio, riportandone fedelmente soltanto i caratteri presumibilmente originari e inserendo lateralmente il disegno della cripta e la relativa sezione trasversale sormontata dalle absidi; completano la tavola i disegni dei particolari delle bifore del transetto, delle finestre absidali e delle sculture leonine, che Leopold ritrova incastonate nella muratura della cripta e che ritiene di epoca romanica [Virzì 1984, 243]. Nella seconda tavola (*abb. 32*), dedicata principalmente al prospetto meridionale dell'edificio, risaltano le omissioni. Leopold infatti non disegnava il campanile del prospetto principale, tralasciava integralmente la cupola e sostituiva il portale laterale con un portale coevo alla costruzione della fabbrica, «conservato», a suo dire, «in un ripostiglio». Dovrebbe trattarsi del portale laterale, originariamente sul prospetto settentrionale, poi rimosso per dar posto all'attuale porta d'ingresso, che invece proviene dal prospetto principale. [Leopold 2007, 148]. Grande risalto ricevono invece i particolari costruttivi del doccione, della cornice di coronamento e delle diverse aperture



Figg. 5-6: W. Leopold, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, profilo laterale, iscrizioni, Catania, 1910-11.

FRANCESCA PASSALACQUA



Figg. 7-8: W. Leopold, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, Catania, 1910-11.

(le bifore e la trifora) dell'area del transetto, che occupano la parte sottostante della tavola. Il suo rigoroso senso del restauro dell'architettura medievale induceva, per contro, lo studioso a rappresentare, nella terza tavola concernente il tempio di Santa Maria (abb. 33), i portali laterali rimossi dal disegno dei prospetti. Databili non prima del XVI secolo – proprio in ossequio al Cinquecento – potevano meritare di essere rappresentati: un privilegio negato alle successive opere (quali le modifiche della zona absidale finalizzate alla copertura del transetto con cupola e la torre campanaria, ricostruita nel secondo Ottocento), che restavano del tutto ignorate [Mothes 1882, 576-577; Bottari 1950, 41-42]. Leopold attribuendo la costruzione della chiesa di Santa Maria al tempo di Federico II di Svevia, come attesta l'epigrafe ancora conservata nel portico sottostante la sacrestia, la riteneva, nel suo aspetto esterno «uno splendido esempio di architettura» di quel tempo.

Conclusioni

Alla fine degli anni Novanta, Mario Manganaro, docente di disegno all'Università di Messina, recentemente scomparso, celebrava il viaggio-studio di Leopold con una raccolta di disegni dal titolo: *Isole nell'isola*. Ripercorrendo l'itinerario dello studioso tedesco realizzava raffinate vedute dei centri siciliani «con lo spirito del diario grafico di un viaggiatore» e un animo attento e delicato come la sua mano di esperto disegnatore. Rappresentando, ottant'anni dopo il viaggio-studio di Leopold, gli stessi luoghi, rilevati e disegnati dallo studioso tedesco, Manganaro riproponeva scorci e vedute delle *isole*,

prescelte all'interno della nostra *Isola*, scoprendo, ancora una volta, un panorama tanto variegato dei centri storici, quanto è varia la storia della Sicilia.

Alla ricerca del medioevo lombardo, Manganaro come Leopold, aveva individuato quei monumenti che mantenevano salda l'origine della costruzione, malgrado le modifiche e le sovrapposizioni successive. Era rimasto particolarmente affascinato dal campanile della cattedrale di Piazza Armerina, che, «serrato dalla poderosa fabbrica barocca, mostra sul fianco laterale la sua candida architettura originaria». [Manganaro 1998, 1], rappresentandolo con dovizia di particolari per esaltarne le forme gotiche. L'autore, come tanti studiosi, confermava la validità dell'opera di Leopold che, con un approccio curioso ha contribuito a diffondere un patrimonio artistico che è testimone, tra i tanti popoli che si sono avvicendati nel corso dei secoli, della cultura lombarda in Sicilia.



Fig. 9: M. Manganaro, Chiesa di Santa Maria di Randazzo, Catania, 1997.

Bibliografia

- BASILE, F. (1984). *L'etnea Randazzo. Nuovi borghi montani nella Sicilia normanna. Genesi e crescita*, Messina: Alfa.
- BOTTARI S. (1950). *Monumenti svevi in Sicilia*, Palermo: Società siciliana di Storia Patria.
- CIARDI DUPRE' DEL POGGETTO M.G. (1999). *A proposito dell'influsso lombardo nel soffitto della Cattedrale di Nicosia in Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*. A cura di ROSSI M., RAVETTA A., Milano: Università cattolica del Sacro Cuore.

FRANCESCA PASSALACQUA

- DE ROBERTO F. (1909). *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Serie I, Italia Illustrata 49, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche.
- LEOPOLD W. (1917). *Siziliannische Bauten des Mittelalters in Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia und Randazzo*, Berlin: Verlag Ernst Wasmith.
- LEOPOLD A. (2007). *Il viaggio in Sicilia di Walter Leopold. Note al diario di Anna Sandholz Leopold in Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo*, trad. ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
- ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
- LEOPOLD W. (2007). *Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo*, trad. ital. di Annamaria Leopold, testi di A. Leopold, R. Lombardo, R. Prescia, G. Scarpignato, Enna: Il Lunario.
- MANGANARO M. (1998). *Isole nell'isola*, Messina: Sicania.
- MOTHES O. (1882). *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Jena: Costenoble.
- NATOLI DI CRISTINA L. (1965). *La città-paese di Sicilia*, Quaderno n. 7 della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo.
- PERI, L. (1959). *La questione delle colonie lombarde in Sicilia* in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», LVII.
- SCARPIGNATO G. (2001). *La chiesa di Santa Maria nella descrizione e nei rilievi di Walther Leopold* in «La Basilica Santa Maria di Randazzo», 450° dalla dedicazione, Catania, Edizioni Basilica Santa Maria.
- SCARPIGNATO G. (2007). *Walther Leopold e l'architettura del Medioevo in Sicilia a Enna, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo. Contributo bibliografico e critico* in W. LEOPOLD, *Architettura del Medioevo in Sicilia a Castrogiovanni, Piazza Armerina, Nicosia e Randazzo*, Enna: Il Lunario. pp. 31-55.
- TERRANOVA C.P. (1985). *Randazzo* in «Città da scoprire. Guida ai centri minori. Italia meridionale e insulare», Touring Club Italiano, 3 voll., Bologna, III.
- TERRANOVA C.P. (2003). *Introduzione a Walter Leopold: i rilievi di Randazzo* in «Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione», Siracusa.
- VILLARI, L. (1957-1959). *Note sui comuni lombardi in Sicilia* in "Archivio Storico Messinese", s. III, vol. IX-X.
- VIRZÌ S.C. (1984), *La chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Catania: Comune di Randazzo.

“Voi che legette non vedete cosa alcuna”: *il paesaggio nel diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)*

“You, dear reader, can see nothing”: *landscape in the travel diary of Giovanni da San Foca (1536)*

ELENA SVALDUZ

Università degli Studi di Padova

Abstract

Little more than fifty years after publication of the “Itinerario per la terraferma veneziana”, in which Marin Sanudo gave an account of the tour he undertook in 1483 as a member of the retinue of the Sindaci inquisitori di Terraferma (the central office responsible for overall control, especially judicial, administrative and financial, over the mainland territories of the Venetian Republic), Giovanni da San Foca kept a travel diary of the places he visited with another group of Venetian officials, in 1536. This invaluable source of direct information about ongoing transformation processes inside and outside the Stato da terra (Ferrara, Bologna, Mantua, Milan) contains material concerning public and private buildings and spaces, including pre-Palladian country residences, and more generally offers vivid descriptions of the landscapes visited. Written at a time of economic and social revival of the Venetian state, the diary provides numerous wide-ranging overviews, offering fundamental insights into a number of operations of urban and territorial reorganization. The text, which has never been published, is discussed in relation to contemporary travel accounts and to other dynamic, lively forms of direct narrative that give vivid expression to their authors’ sensitive response to the “paesi” they visit.

Parole chiave

Diario di viaggio; paesaggio costruito; paesaggio urbano; ville; terraferma veneziana
Travel diary; built landscape; urban landscape; villas; venetian mainland territory

Introduzione

Per la capacità di leggere e interpretare la realtà visitata, il diario di viaggio d'età moderna rappresenta un'importante fonte narrativa diretta, dinamica e vivace in grado di documentare, anche attraverso sguardi „occasional”, ambienti fisici e paesaggi a volte irrimediabilmente perduti. Nella categoria di „diario” o di „itinerario” possono essere incluse descrizioni di città o di brani di territorio frutto di ricognizioni compiute da „testimoni oculari”. Circa le ragioni del viaggio, le testimonianze risultano molto differenti. Nel corso della prima età moderna, il desiderio di conoscere „paesi” lontani, e di trascriverne le impressioni, si realizza spesso nell'ambito di viaggi mossi da esigenze mercantili, oppure politico-diplomatiche e di rappresentanza. Esempio, sotto questo punto di vista, il resoconto di quello compiuto attraverso l'Europa dal cardinale Luigi d'Aragona nel 1519 e pubblicato da André Chastel, che ebbe il merito di presentare importanti considerazioni sulla letteratura di viaggio come fonte per la ricostruzione di contesti sociali e culturali [Chastel 1986].

ELENA SVALDUZ

Sebbene negli ultimi anni i contributi si siano moltiplicati, e i *memoires* di personaggi quali Montaigne, Montesquieu, Coryat, fino a Goethe siano stati ampiamente utilizzati nel ricostruire le vicende storiche relative alle realtà descritte, molto resta ancora da dire su altre tipologie di “cronaca” o su documenti di viaggio riconducibili all’“odeporica” [Tosco 2009, 32-38]. Si pensi, per citare solo alcuni esempi, a quello scritto da Bernardo Bembo, padre di Pietro, spedito da Venezia a Roma nel 1505 insieme ad altri sette oratori per omaggiare Giulio II; ai *Diarii* di poco più di un decennio successivi di Marcantonio Michiel, autore della più nota *Notizia d’opere di disegno*; e ancora, per restare in ambito veneto, al *Summario del viaggio* compiuto nel Nord Europa, tra 14 marzo e 11 maggio 1600, da Vincenzo Scamozzi al seguito di un ambasciatore veneziano. L’“eccezionale documento, un taccuino di formato „tascabile” adatto per disegnare all’aperto, e che diventa nelle mani dell’architetto uno strumento per ampliare la conoscenza delle architetture in vista della pubblicazione del trattato (*l’Idea*), evidenzia la connessione tra studio empirico e cultura testuale: dopo aver visto «quasi tutta l’Italia», Scamozzi esplora «il rimanente della più bella parte d’Europa [...] al fine di osservare le maniere e forme [...] del fabbricare» [Olivato 2011]. Piuttosto che limitarsi alla descrizione degli edifici (alcuni dei quali comunque trascritti con disegni) egli sente la necessità di elencare i luoghi visitati, riportando brevi annotazioni sul paesaggio, sulle strade percorse, sulla qualità delle locande: si tratta di aspetti ricorrenti nei resoconti di viaggio d’età moderna [Nella mente di Vincenzo Scamozzi 2016, 6].

Testimonianze letterarie, ma anche cartografiche, legate a vere e proprie ricognizioni territoriali, abbondano in particolare nella Terraferma veneta, dove nel corso del Cinquecento viene attuata una vera e propria riprogettazione del territorio, promossa dagli organi di Stato con il consenso di letterati, umanisti e politici di spicco [Cosgrove 96]. In un contesto in cui alle rappresentazioni cartografiche è affidato un ruolo politico essenziale, come strumento amministrativo, oltre che di dominio, e la sensibilità verso il dato naturale assume un significato particolare (nei dipinti come nelle mappe), allo stesso modo nei diari di viaggio diventa elemento ricorrente la «scoperta della campagna» [Aldo Manuzio 2016, 273], che da terra paludosa o arida diventa fertile e produttiva. Un elemento che emerge anche in quelli „minori” scritti da autori ignoti, i cui profili biografici vanno pazientemente ricomposti sulla base dei riferimenti contestuali.

1. Il viaggio di Giovanni da San Foca: due uomini e un diario

Centrale nell’ordinamento dello Stato veneziano, la magistratura dei Sindaci Inquisitori in Terraferma esercitava una funzione di controllo in ambito giudiziario, amministrativo e finanziario sulle città e i territori dominati. Al termine di un itinerario di visita che si sviluppava periodicamente dall’Istria a Bergamo, i Sindaci presentavano in Collegio ampie relazioni [Melchiorre 2013]. Oltre alla documentazione ufficiale, venivano tuttavia prodotti resoconti scritti da chi, per ragioni diverse, apparteneva alla comitiva in viaggio.

Se il noto diarista veneziano Marin Sanudo racconta l’itinerario effettuato nel 1483 per la terraferma veneta [Sanudo 2014], Giovanni da San Foca, un assai meno noto prete originario di un centro vicino a Pordenone, descrive il viaggio condotto nel 1536, insieme a tre Auditori Nuovi alle Scritture inviati da Venezia «in syndicato», con competenze analoghe, in particolare nell’esercizio della giustizia d’appello in terraferma, a quelle dei Sindaci Inquisitori di Sanudo [Svalduz 2008].



Fig. 1: Willem Janszoon Blaeu, *Dominio Veneto nell'Italia*, Amsterdam 1634.

Fig. 2: Marin Sanudo, *Salodio* [Salò], c. 65r del manoscritto padovano dell'itinerario (Padova, Biblioteca Civica, m. 996).

Entrambi scrivono in volgare, entrambi rivestono un incarico ufficiale, complementare a quello di controllo del territorio esercitato dai funzionari veneziani, nei confronti dei quali pre" Zuanne (che è prete di campagna) manifesta una certa insofferenza.

Il primo testo, illustrato con l'ausilio di alcuni disegni, ha conosciuto una notevole fortuna critica; il secondo, privo di illustrazioni, è ancora complessivamente sconosciuto, nonostante una prima segnalazione, entro una lista di manoscritti di «viaggiatori veneti minori», risalga al 1930 [Donazzolo 1930, 104].

Giovanni da San Foca parte da Udine il 20 febbraio 1536, per raggiungere a Venezia «el spettabile messer Hieronimo Torso dottor», il nobiluomo udinese compagno di viaggio al quale sembra fare da „assistente“. Dopo nove giorni trascorsi nella capitale «in grandissimi apiaceri et bellissime feste», i due si recano a Padova, dove vengono raggiunti dai «magnifici signori Syndici». L'itinerario si snoda attraverso le «città et castelli» nominate in apertura del manoscritto «con le sue distancie una da l'altra»: una tabella delle miglia, per altro non del tutto precisa. Dopo aver attraversato la „bassa“ pianura padana, e aver sconfinato nel Ferrarese fino a Bologna e nel Mantovano, il prete friuliano e Gerolamo del Torso rientrano nel Dominio veneziano, passando per Bergamo e Crema (con una digressione a Milano), quindi fanno sosta a Brescia, Verona, Vicenza, fermandosi anche nei centri minori. Dopo Feltre, Belluno e il Trevigiano, con tappa a Venezia, i due compagni di viaggio proseguono verso Sacile e Pordenone in direzione di Udine. L'ultima data riportata nel diario è il 2 novembre 1536.

Le soste del viaggio, che dura poco più di otto mesi, rispondono alla logica dell'ispezione: più radi da città a città, gli spostamenti s'infittiscono intorno ai centri maggiori, dove il personale di servizio, tra cui il dottore in legge che avrebbe aiutato i magistrati nell'esercizio della loro attività inquisitoria, sembra muoversi con una certa libertà compiendo incursioni insieme a pre" Zuanne, per visitare luoghi che evidentemente suscitano un certo interesse (la casa di Petrarca, il giardino di Francesco Lepido Horticola), anche oltre i confini dello Stato (Mantova, Ferrara, Bologna e Milano).

ELENA SVALDUZ

Se per lo studio delle città venete l'occhio di Sanudo, attento a cogliere e celebrare le manifestazioni del potere veneziano (logge dei rettori, palazzi del podestà, leoni di San Marco...) ci restituisce la testimonianza più efficace di una serie di operazioni compiute sul paesaggio, soprattutto urbano, che cautamente va adattandosi «more veneto», con una spontaneità difficilmente rintracciabile in scritti più impegnati, il diario di San Foca ci restituisce invece l'immagine della terraferma veneta, con il suo telaio di grandi, medie e piccole città, conducendoci all'interno di un paesaggio non ancora pienamente ripresi dalle ferite dovute alle guerre d'Italia (case bruciate «al tempo de le guere da Todeschi», castelli «in stato rovinoso»), eppure in rapido mutamento. Nel 1536 a Padova, come a Verona, ma anche a Ferrara e Mantova, erano già state realizzate alcune nuove architetture, in un momento di svolta stilistico sollecitato dalla migrazione di architetti di formazione romana nel Veneto: Michele Sanmicheli era a Verona già nel 1527 e alla stessa data Jacopo Sansovino a Venezia, dove entro l'aprile del 1528 approdava anche Sebastiano Serlio.

Il livello di sicurezza raggiunta intorno agli anni Trenta del Cinquecento aveva incoraggiato poi l'edilizia e favorito il flusso d'investimenti agricoli nelle campagne venete. A poco meno di quattro anni di distanza dal resoconto di viaggio di San Foca, vi avrebbero fatto la loro comparsa le prime ville palladiane. Numerose sono le informazioni su insediamenti di villa (dalle delizie ferraresi, alle residenze suburbane di Mantova come palazzo Te, allora «palazo novo», alle ville venete come quelle vicentine prepalladiane) e sui giardini e broli annessi, luoghi adatti a poeti e compositori; ma anche su ponti, fontane, cantieri militari in piena attività, talvolta registrati nel momento di transizione dalla cortina medievale al fronte bastionato (Padova, Verona, Legnago); infine su monasteri e santuari colti nella loro valenza paesaggistica, specie se collocati in luoghi elevati.

Il nostro viaggiatore non ci trasmette tuttavia un'identificazione chiara dei luoghi e dei manufatti descritti, lasciando al lettore il piacere (e l'onere) del loro riconoscimento. Quella della paternità delle opere descritte è un altro aspetto totalmente disatteso: un aspetto che sorprende solo in parte, trattandosi di letteratura artistica prevasariana mossa da reazioni dirette e immediate, più che da criteri di autorialità o di qualità estetica delle opere, che presuppone una preparazione culturale e artistica adeguata [Agosti 2009]. Alle opere ammirate, Giovanni da San Foca non riconosce mai un valore „artistico”. Sono degne di nota e suscitano in lui un commento entusiastico («la più bella che mai habii visto con li mei ochii»), in quanto fatte di materiali preziosi o perché rare e curiose, o legate a una leggenda, a una tradizione popolare; il giudizio non viene mai formulato sulla base di valutazioni o al contrario svalutazioni „stilistiche” (opera gotica/barbara).

Quando riferisce di iniziative private intraprese nel Vicentino, ricorda ad esempio la «casa over palazzo» che un «un gentilhommo de la casata di Porti» aveva fatto costruire in «un loco dimandato Atiene» facilmente identificabile come villa Porto Colleoni a Thiene: «una cossa singular et rara, dove che ha da 19 in 20 camere tutte fornite con letti, litiere, tapedi e spaliere, como se conviene». L'occhio va oltre l'edificio e si sofferma sulla varietà degli «orti over zardini grandi», all'interno dei quali identifica diverse specie di piante: un terreno che gli era particolarmente congeniale, come risulta in altri punti del diario dove rivela una notevole competenza sulla nomenclatura botanica evidentemente derivata dalla lettura di testi specifici.

La sua è una testimonianza efficace di quanto i „luoghi di delizie” potessero attirare lo sguardo in una fase in cui si andava diffondendo, e non solo nelle classi „alte”, l'ideologia della villa, sollecitata dalla forte integrazione tra cultura del territorio e discipline

umanistiche. L'occhio del prete friulano spazia nell'orizzonte delle campagne, penetra nei luoghi chiusi soffermandosi, come sempre, sui dati che possono stupire il lettore per la loro originalità: i giardini di Belfiore, quelli di Lendinara e di Monselice oggi non più riconoscibili [Malavasi 2008, 2009].

2. Vedute bellissime

Nel suo diario di viaggio Giovanni da San Foca lascia trapelare il piacere di osservare il paesaggio che diventa genere letterario a partire dall'età umanistica [Tosco 2007]. Non troviamo però quell'interesse per la ricostruzione e la raccolta di dati storici che caratterizza testi come quelli di Flavio Biondo e Leandro Alberti che, descrivendo con ampi sguardi panoramici il territorio, lo presentano come deposito di testimonianze antiche e di memorie archeologiche. Vi è solo l'immediatezza del racconto.

Il nostro prete, che condivide con il compagno di viaggio le emozioni provate attraverso l'osservazione diretta, apprezza le forme e le strutture di un territorio in cui si collocano le opere degli uomini, come edifici e spazi dell'abitare. Il 23 marzo 1536, abbandonata la comitiva a Monselice, i due si spingono fino ad Arquà («cavalcassimo messer Hieronimo et mi in un logo dimandato Arquà, lontano di Moncelese miglia 3») per visitare la casa di Francesco Petrarca «la quale è una bellissima casa». La descrizione dettagliata rivela un'attenta conoscenza delle parti della casa: «Et ne l'ingresso ha una bella lobia, over andido, como voleti dire; poi ha una grandissima corte, et in mezo è la sua cisterna nela qual è aqua perfetissima; et è murata ditta corte atorno atorno et ha il suo colombaro in faccia del muro, a modo de una cameretta. Gli è poi un'altra corte salizata de quadrelli con le sue altanette atorno atorno, con mille galantarie suso seminate ... Poi, di sopra gli è una salla assai grande con 4 o 5 camere bellissime, con il suo studiolo non troppo grande, con un antistudio che guarda sopra il suo horto, et ha un bellissimo puozuol con il suo sechiaretto da lavarsi le mani, che guarda per tutti li monti et colline lui circumvicini: certo la /13v/ più bella cossa che mai viti ... di poi, venuti a basso, andassimo nel broylo, over giardino, qual è un logo grandissimo et è tutto piantato de frutari et olivari et vide et altri bellissimi arbori, che molto si staria a voler narare ditti frutari a uno a uno; ma concludendo è un loco divino et proprio dedicato a compositori /14r/ et poeti; et certo mai si potessimo partire per finché la notte non ne cazò a casa, et arivassimo a Moncelese a hore 2 de notte, et questo fo la zobia de meza quadragesima, qual fu alli 23 de Marzo».

Quella di San Foca è una testimonianza eccezionale, in quanto descrive in maniera articolata, e prima delle modifiche introdotte a metà Cinquecento, l'assetto della dimora petrarchesca che ci è nota grazie alla „guida“ pubblicata a Padova nel 1635 (*Petrarcha redivivus*). La visita avvenuta nel 1536 inizia dal piano terra per proseguire al piano superiore e riscendere „a basso“, attraverso i due corpi di fabbrica posti su livelli diversi che lo stesso Petrarca aveva unificato [Cellauro 2015, 204]. La loggetta e la scala esterna per accedere al primo piano furono aggiunte successivamente alla testimonianza del prete in viaggio, con variazioni anche nella distribuzione degli spazi interni.

La sequenza salone-studiolo con la loggia lignea (poi smontata, ma ancora visibile nell'incisione seicentesca) che consentiva di contemplare il paesaggio [Guarneri in corso di stampa] è ben trascritta nelle pagine del diario e rispecchia la relazione ricorrente nelle fonti letterarie tra „immediate garden“ e „larger landscape“.

ELENA SVALDUZ

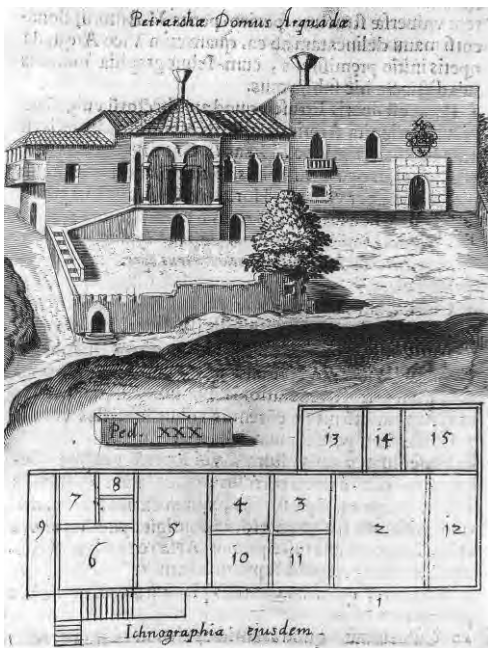


Fig. 3: *Petrarca domus Arquadae*, incisione tratta da Giacomo Filippo Tomasini, *Petrarca redivivus*, apud Paulum Frambottum, Patavii 1635.

Fig. 4: Girolamo del Santo, *Morte del Santo* (particolare), Sala del Capitolo della scoletta del Santo, Padova, 1513.

Quanto agli spazi annessi alla casa, inseriti nel racconto come elementi di mediazione tra paesaggio e architettura [Tosco 2011], la loro descrizione si svolge in due momenti: dapprima la corte, il giardino antistante, quindi il brolo con gli alberi da frutto sul retro. Ma ciò che appare singolare è che questi spazi non sono solo osservati dall'esterno: il visitatore entra e spazia dall'interno verso l'esterno provando la suggestiva vista panoramica sui colli e monti vicini che colpì le maggiori personalità della cultura veneta fra Quattro e Cinquecento. Nel contesto dei Colli euganei, che aveva ispirato l'immaginazione poetica di autori quali lo stesso Petrarca, e che San Foca descrive con entusiasmo in relazione alle viste panoramiche, troviamo un'eccezionale struttura pensate come vera e propria macchina per guardare il paesaggio [Beltramini 2005, 275-277]: villa dei Vescovi a Luvigliano è progettata da Falconetto nel 1535, un anno prima dell'itinerario compiuto dal prete.

Quando Giovanni da San Foca descrive Salò, che «è un bellissimo borgo ben /102r/ hornato de pallazzi et bellissime case con le sue botege, de che sorte merchanzie che l'homo se sa immaginare», ricorda come «in mezo de ditto borgo è il palazzo dela rasone, dove guarda sopra il lago, et sopra è il lozamento del capitano venetian, et è dimandato capitano dela Rivera, provedador de Sallò, et è un coion»: il tono nel diario si fa spesso confidenziale. Di questo edificio, il palazzo del Provveditore e Capitano di Riviera, San Foca ricorda «una bellissima stancia che signorizza tutto el lago et quelli colliselli lì attorno circumvicini». Vale la pena di sottolineare come mentre Marin Sanudo, sia per la casa di Petrarca che di questo edificio pubblico, lambito dall'acqua prima della realizzazione del lungolago, ci restituisce una visione dall'esterno, il punto di vista interno del narratore friulano consente di coglierne il carattere peculiare dal punto di vista paesaggistico. Per il prete friulano il paesaggio costituisce un completamento indispensabile della qualità dell'architettura, anche se modesta o non particolarmente rilevante.



Fig. 5: Tomaso Salmon, Belluno. Piazza Duomo (da *Lo Stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*, Venezia 1750).

A Vicenza rimane principalmente colpito dai dintorni della città. Sale alla «miracolosa Madona» di Monte Berico, allora una piccola chiesa quattrocentesca: la descrive in termini entusiastici, contemplando il paesaggio da lassù. Analogamente, a Monselice ricorda come dal Monte Ricco «è una veduta bellissima; su qual monte se vede molte citade, como saria Venetia, Padoa, Ferrara et altri lochi». A Brescia, si sofferma sul Convento dei Gesuati („Assuati“), i quali hanno «una bellissima giesia (la cappella gentilizia dei Martinengo, consacrata nel 1501) et il più allegro covento che sia al mondo, con tutte le comodità che sia possibile a esser; il qual è alla altura et guarda sopra la città et campagna, et è apresso quelle colline et apresso il gastello, loco proprio saria da un gardenar et non da fratti, qualli fratti non sano né lezer né scriver /97v/ et fano officia» la giesia de pretti talmente, che a iudicio mio non meritano tal loco».

Il prete è molto attento alla qualità della sistemazione e degli alloggi di prelati, frati, uomini di chiesa; a volte dice cosa vedono quando si affacciano all'esterno; indugia sulla sistemazione dei giardini e degli orti serbatoi di acqua e cibo necessari al sostentamento delle comunità dimoranti. Ovunque sa riconoscere le potenzialità di un sito, valutate sulla base di categorie estetiche e di *utilitas*. Belluno è «loco aieroso et bello», dotato di elementi che lo rendono suggestivo e funzionale: «ha l'aqua, el monte, et piano».

Con il consueto dinamismo che imprime in altri punti al testo, quando in poche righe Giovanni da San Foca descrive il particolare rapporto con l'acqua della „Caminata“, il palazzo consigliere o della comunità non più esistente (fu abbattuto nel 1838) e il cui retro sporgeva lungo il pendio di Sottocastello sul corso impetuoso del Piave (acqua terribile e superba) con aperture protette da inferriate, sembra vederlo affacciarsi a contemplare il paesaggio da uno dei poggioli costruiti intorno al 1480 (uno verso la piazza, l'altro appunto verso il Piave) [Ceiner 2012]. Quanto queste informazioni possano essere preziose per ricostruire i caratteri storici di paesaggi oggi scomparsi o pesantemente modificati si è già detto. Filtrate attraverso l'esperienza personale del narratore, esse rappresentano con il loro potenziale comunicativo un patrimonio rilevante per comprendere non solo le tracce dell'ambiente storico, ma anche la sua percezione.

ELENA SVALDUZ

Conclusioni

Il diario inedito di Giovanni Giovanni, scritto nel 1536, ci offre testimonianze preziose sulle trasformazioni in atto anche al di fuori dello Stato veneziano (Ferrara, Bologna, Mantova, Milano). Vi sono contenute notizie riguardanti edifici, spazi pubblici e privati; informazioni su insediamenti di villa pre-palladiani e più in generale sul paesaggio visitato, descritto e narrato con vivacità. Ci offre inoltre numerosi sguardi panoramici che diventano una testimonianza fondamentale per comprendere come si formi una cultura del paesaggio saldamente ancorata a quella umanistica. La contemplazione del paesaggio, fonte di emozioni, dove le architetture si inseriscono in armonia nello spazio naturale, ricorre nelle più diverse testimonianze letterarie, a volte lontane dai circoli e dalle accademie, come nelle pagine del diario di Giovanni da San Foca.

Bibliografia

- AGOSTI, G. (2009). *Uno di San Foca a Milano*. In *Per Giovanni Romano: scritti di amici*. A cura di G. AGOSTI. Savigliano: L'Artistica stampa, pp. 6-7.
- Aldo Manuzio *il rinascimento a Venezia* (2016). Catalogo della mostra (19 marzo-19 giugno 2016). A cura di BELTRAMINI, G. – GASPAROTTO, D. Venezia: Marsilio.
- BELTRAMINI, G. (2005). *Villa dei vescovi a Luvigliano*. In *Andrea Palladio e la villa veneta*, cit., pp. 275-277.
- CEINER, O. (2012). *Nuove sulla Caminata, palazzo dell'antica Comunità di Belluno*. In *La Caminata, palazzo dell'antica Comunità di Belluno. Storia e Arte*. A cura di CONTE, P. - COMAR, N. Belluno: Associazione Amici dell'Archivio storico di Belluno Feltre e Cadore, pp. 5-42.
- CELLAURO, L. (2005). *Le case di campagna e i giardini di Petrarca a Valchiusaa (Vaucluse) e ad Arquà*. In *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*. catalogo della mostra (5 marzo-3 luglio 2005), a cura di G. Beltramini, H. Burns. Venezia: Marsilio, pp. 204-205.
- CHASTEL, A. (1986). *Luigi D'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*. Bari-Roma: Laterza.
- COSGROVE, D. (2000). *The Palladian Landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth-century Italy*. Leicester 1993 (trad. it.: *Il paesaggio palladiano: la trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*. A cura di VALLERANI, F. Sommacampagna (Vr): Cierre.
- DONAZZOLO, P. (1930). *I Viaggiatori veneti minori*. In *Memorie della Reale Società Geografica Italiana*, vol. XVI, Roma.
- GUARNERI, C. (in corso di stampa), *Petrarca nello studio: iconografia e architettura. Per una ricostruzione dello studiolo di Arquà*. In «Bollettino del Museo Civico di Padova».
- MALAVASI, S. (2008). *Appunti per un diario di viaggio in Terraferma veneta nel primo Cinquecento. Giovanni da San Foca e il suo libro da bisaccia*. In «Terra d'Este», 38, pp. 45-54.
- MALAVASI, S. (2009). *Viaggiando a cavallo nel Polesine del Cinquecento. Giovanni da San Foca e il suo diario*. In «Beni culturali e ambientali in Polesine», 10, pp.39-46.
- MELCHIORRE, M. (2013). *Conoscere per governare. Le relazioni dei Sindici inquisitori e il dominio veneziano in terraferma (1543-1626)*. Udine: Forum.
- Nella mente di Vincenzo Scamozzi. Un intellettuale architetto al tramonto del Rinascimento* (2016). Catalogo della mostra (25 maggio-20 novembre 2016). Venezia: Marsilio.
- OLIVATO, L. (2011). «*Oculus magis habenda fides quam auribus*». *Il taccuino di viaggio da Parigi a Venezia di Vincenzo Scamozzi (1600)*. In *Venezia e l'Europa. L'eredità della Serenissima*. A cura di BARBIERI, G. vol. 1. Cittadella: Biblos, pp. 47-59.
- RALLO, G. - CUNICO, M. - AZZI VISENTINI, M. (2015), *Paesaggi di villa. Architettura e giardini nel Veneto*. Venezia: Marsilio.
- SANUDO, M. (2014), *Itinerario per la Terraferma veneziana*, edizione critica e commento a cura di VARANINI, G.M., Roma: Viella.
- SVALDUZ, E. (2008). *Il territorio veneto prima di Palladio. L'inedito diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)*. In *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinque centenario*. Venezia: Marsilio, pp. 274-278.
- TOSCO, C. (2009). *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca tra medioevo ed età moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.
- Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura* (2009). A cura di LUCIANI, D. - MOSSER, M. Treviso: Canova.
- TOSCO, C. (2011). *Petrarca: paesaggi: città, architetture*. Macerata: Quodlibet.

L'iter neapolitanum di Hieronymus Turler. Un viaggio tra mito e modernità
The iter neapolitanum of Hieronymus Turler. A journey between myth and modernity

SILVIA GAIGA

Universiteit Leiden

Abstract

*The German humanist Hieronymus Turler, the first apodemicus of the history, accomplished between 1554-1557 a peregrinatio academica in Padua. During these years he visited the beautiful country of Italy; in 1574, together with the compatriot Johann Misna, the future consul of Leipzig, he makes the iter neapolitanum, a classic route for humanists and foreign students who are staying in Italy. In the Sixteenth century Italy had a tremendous power of attraction on travellers of northern Europe, who arrived in the peninsula to plunge in the testimonies that remained of classical culture and to enjoy the beauty of the arts and landscape. The account of this trip is described from Turler in *De Reliquii Antiquitate et Agri Neapolitani* (1559), an epistle dedicated to his (powerful) friend Misna and published probably because of great topicality and interest. The journey of Misna and Turler through the Campania Felix was a trip through the places of mythology and classical literature, an ode to a civilization of the past, but admired and sought after, which was about to be undermined by the demands of modernity, that Turler shyly mentions address during the description of the capital of the Kingdom: Naples.*

Parole chiave

Viaggio d'istruzione, apodemica, iter neapolitanum, Hieronymus Turler
 Study-travel, apodemica, iter neapolitanum, Hieronymus Turler

Introduzione

L'apodemica, cioè l'insieme dei precetti fissati per viaggiare con profitto e osservare scientificamente un sito, nasce nell'area germanofona dell'Europa centrale negli anni Settanta del Cinquecento ed è ritenuta l'espressione più genuina dell'umanesimo tedesco. Queste norme hanno un ruolo importante negli studi che si occupano dell'evoluzione del viaggio fino ai giorni nostri. Esse non sono il mero risultato di un esercizio teorico legato ad un periodo storico che tendeva a dare ordine ad ogni fenomeno; l'apodemica fu infatti l'ossatura degli itinerari di viaggio dal Seicento in poi, gli antenati delle nostre guide turistiche.

Dal Cinquecento il viaggio attraverso il vecchio continente si consolida sempre più come un pellegrinaggio laico, finalizzato allo studio e all'approfondimento del sapere. I primi viaggi con queste caratteristiche furono compiuti dagli umanisti già dal Quattrocento, ma anche dagli accademici, gli studenti dell'Europa settentrionale che compivano parte del proprio iter universitario in una facoltà straniera di prestigio, come la Sorbona di Parigi o gli atenei di Padova e Bologna in Italia. Questi studenti facevano parte di congregazioni molto potenti, come la Natio Germanica a Padova e a Bologna, e vivevano all'estero un'esperienza dalle caratteristiche squisitamente accademiche. Sul finire del Cinquecento

SILVIA GAIGA

anche i ragazzi di buona famiglia, nobili o di alta estrazione borghese, cominciano a compiere il cosiddetto viaggio d'istruzione attraverso l'Europa come ultima tappa di una formazione personale, non necessariamente accademica, che dovrà far ricadere i suoi frutti anche sull'intera comunità sociale. Il *De Peregrinatione et Agro Neapolitano libri II* di Hieronymus Turler (ca. 1520 – 1602 ca.) [Turler 1575], giurista sassone noto anche per aver tradotto in tedesco le opere di Machiavelli e *Il Cortegiano* di Castiglione in latino, è il primo trattato apodemico della storia [Stagl 1995]. Turler, 'accademico' in numerose università europee, tra le quali Lipsia, Lovanio e Padova, viaggiò in Francia e in Inghilterra e per un certo numero di anni ricoprì la cattedra di diritto romano all'università di Marburgo in Germania. Il *De Peregrinatione*, ebbe subito molto successo e fu tradotto per il mercato editoriale inglese già un anno dopo la sua prima edizione.

L'opera si divide in due parti; la prima, puramente teorica, espone i principi cardine della nuova arte del viaggio, l'apodemica per l'appunto, mentre la seconda parte contiene la descrizione paradigmatica dell'iter neapolitanum effettuata secondo quei parametri. In questo contributo vogliamo far luce sui motivi che indussero Turler a scegliere Napoli come destinazione paradigmatica del primo viaggio apodemico e capire perché la Campania felix era considerata territorio legato indissolubilmente alla cultura umanistica.

1. Perché Napoli

L'umanesimo pone l'uomo, forza attiva e trasformatrice del mondo, al centro di un universo del quale la città è il luogo ideale in cui potersi esprimere. L'esemplificazione dell'ideale di città della prima età moderna è Sforzinda, pensata da Filarete o la tavola detta 'a città ideale', di autore anonimo, conservata alla Galleria Nazionale di Urbino.

Nella prima età moderna la città assurge a luogo idealizzato (utopie) e da idealizzare (città ideali), i cui meccanismi di funzionamento, difesa, gestione della cosa pubblica e amministrazione della giustizia sono oggetto di studio e ricerca. La creazione di nuovi modelli richiedeva paragoni autorevoli da imitare; nel Cinquecento il viaggio è un percorso a ritroso nel tempo, alla ricerca di testimonianze dello spirito e della grandezza della civiltà classica, combinato all'osservazione e allo studio di centri urbani moderni e all'avanguardia.

Con il *De Peregrinatione et Agro Neapolitano* Turler coniuga questi due elementi del viaggio della prima età moderna: quello antico, rappresentato da Napoli come città erede della tradizione classica, e quello moderno, riconducibile al pensiero umanistico che vedeva in questa città, tra le più grandi e moderne del Cinquecento, un luogo privilegiato per l'arricchimento e la conoscenza. Del resto Napoli, e non già Roma, era vissuta dagli umanisti dell'Europa settentrionale come città collegata idealmente all'antichità. Napoli, considerata da intellettuali romani come Cicerone, Lucullo e Virgilio un luogo idilliaco dove vivere e scrivere divenne, con la morte di quest'ultimo, sepolto a Posillipo, l'urbe che si identificava con la letteratura e la mitologia classica.

Per gli umanisti del Quattro- e Cinquecento andare a Napoli significava compiere un viaggio a ritroso nel tempo alla ricerca dello spirito di quel mondo che essi tanto ammiravano e in cui desideravano reimmergersi; pellegrinaggi laici di questo tipo, che erano un fenomeno frequente, furono la ragione della pubblicazione, già nella prima metà del Cinquecento, di un numero considerevole di guide di viaggio dedicate a Napoli, come le *Stanze sopra le bellezze di Napoli* di Giovanni Fuscano (1531) e la *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli* di Benedetto di Falco (1568) [Fuscano 1531, di Falco 1568].

2. La conformazione del De Peregrinatione et Agro Neapolitano e la nascita del viaggio d'istruzione

Il viaggio d'istruzione, disciplinato dall'apodemica, nasce ufficialmente con la pubblicazione dell'opera di Turler. La descrizione paradigmatica del Regno di Napoli, contenuta nel *De Peregrinatione et Agro Neapolitano*, non fu predisposta *ad hoc* per questa pubblicazione, come tutti credono, ma è l'estrapolazione e la parafrasi delle pagine scritte dall'autore, relativamente alla *Campania felix*, in un libello del 1559, che va sotto il nome di *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani*.

Il *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani ad Iohannem Misnae presule* [Turler 1559], un'epistola che Turler scrive all'amico Johann Misna, presule a Lipsia, è il ricordo di un periodo comune passato in Italia durante gli anni Cinquanta a studiare giurisprudenza all'università di Padova (*peregrinatio academica*) e a viaggiare insieme lungo la penisola:

Erat autem tunc utricq. nostrum hoc propositum, ut non solum audiremus illos, qui in magna frequentia Scholasticorum & cum magna laude lura profitebantur [...]. Itaque in audiendis praceptoribus diligentes eramus & in perlustrandis eius regionis locis tantum insumebamus temporis quantum nobis ab otio literario supererat. Nec verò ullam occasionem peregrinandi pretermisimus, qua no arriperemus, modò liceret [...]. [Turler 1559, A2]

Grazie a questa pubblicazione sappiamo che Turler percorse la dorsale adriatica, visitò Roma, si fermò a Napoli, che descrive minuziosamente aiutandosi con quanto scritto a suo tempo dall'amico Georg Fabricius, e risalì verso Padova toccando la Toscana e Firenze:

Sed eo libentius annotabam singula, quod ex nostris hominibus neminem sciebam, qui ea latinis literis mandasset, praeter unum Fabricium, virum (ut scis) doctum & antiquitatis studiosum, amicum nostrum. [Turler 1559, A4]

Cerchiamo ora di capire per quali ragioni Turler, pur avendo attraversato tutta l'Italia, scelse di descrivere il Regno di Napoli sia nell'epistola a Misna del 1559, che nel trattato apodemico del 1574.

La descrizione del Regno di Napoli di Turler è un'ode alla classicità, un viaggio attraverso i luoghi mitici della storia e della letteratura latina in Campania. Per tutto il Cinquecento il Regno di Napoli rappresentava ancora il *locus amoenus*, come sostiene Dämmrich: «Since antiquity, specific descriptive details were associated with distinctive settings for love scenes (*locus amoenus*), adventure, the region of conflict, the domain of the palace and the sacred temple» [Dämmrich 1987].

Il Regno di Napoli era «la testa di ponte ideale verso il mondo greco-romano, almeno fino a quando non diverrà possibile abbeverarsi direttamente alla sacra fonte dell'Ellade» [Mauro 1994, 74]. Questa era la terra dove fu cantata la civiltà ellenolatina, nacquero il mito di Ulisse, Tifeo ed Encelado, il culto di Kalypso e di Ercole che giunge con i buoi rapiti a Gerione e innalza la grande diga per separare il lago Lucrino dal mare, il mito delle divinità infernali e, infine, la leggenda virgiliana del culto della Sibilla Cumana [Stärk 1995, 10].

Qui anche il nome dei luoghi rimandava alla mitologia ellenolatina, come la città di Baia o il promontorio di Miseno, in onore degli amici di Ulisse che lì furono sepolti, e più di tutti Partenope, l'antica Napoli (*Nea Polis*), che trasla il suo nome da quello della sirena

SILVIA GAIGA

omerica che giace nei pressi di Castel dell'Ovo. Già Cicerone (*De Finibus* V, 18) faceva delle Sirene «l'emblema della sapienza che avvolge e trattiene colui che la incontra, e dei loro luoghi incantati il primo nucleo di una civiltà luminosa» [Kanceff 1994, 17].

La regione divenne famosa grazie ad autori classici che, usandola come fondale di un palco sul quale si svolgevano le gesta degli eroi mitologici, di essa scrissero e la celebrarono. Se a Roma il viaggiatore moderno poteva ammirare i resti delle vestigia di età imperiale, in Campania egli disponeva di un paesaggio letterario mitologico che rimaneva direttamente alla civiltà classica.

Napoli, la capitale, rappresentava il *tòpos* della città ideale per chi volesse completare la propria istruzione attraverso l'esperienza del viaggio; come tale, essa acquisì nella prima età moderna lo *status* di meta paradigmatica. Hieronymus Turler nel *De Peregrinatione et Agro Neapolitano* dichiarava:

[They] are in the Realme of Naples worthy to bee seene, since there is scarce no other place in all Christendome, in my opinion, lying within the compasse of Europe, for holsomnesse of aire, situation, pleasantnesse, abundance, or civiltie, much unto it. Moreover it is very famous by the writings of excellent Aucthours, Virgil and Livie [Turler 1575, 120].

Turler conduce il lettore a Napoli in un modo del tutto singolare, perlomeno se si confronta la sua descrizione con quella di altri (illustri) viaggiatori della sua epoca. Egli afferma di non osservare nel suo itinerario ordini di alcun genere e di voler descrivere il territorio come esso si presenta a chi lo percorre provenendo dagli Stati Pontifici:

Quare etiam illa non per capita distinguam, sed grata veteris memoriae renovatione indicabo eo ordine quo à nobis conspecta sunt [Turler 1574, 70].

Cum igitur ex agro Romano ad sextium lapide ab urbe Neapolitana venissemus [Turler 1574, 71].

È interessante notare che la traduzione dell'opera di Turler in inglese, uscita a Londra già un anno dopo la sua prima pubblicazione in latino, riporta questo passo con una libertà che è sintomo della posizione della società anglosassone rispetto al papato: «[...] coming out of the frontiers and lybertie of Rome [...]».

Tuttavia, ciò che sembra lasciato al caso ed appare come il naturale succedersi di località e bellezze architettoniche, altro non è che la risultante di un progetto più ambizioso dell'autore, egli stesso raffinato esperto di diritto romano e conoscitore delle regole della retorica: suggestionare il lettore e creare un *climax* che consenta di introdurre adeguatamente Parthenope, l'antica città di Napoli.

Usualmente le relazioni di viaggio dell'epoca erano costruite per tappe, di norma di città in città. Giunto in un centro urbano, il viaggiatore si spostava sul territorio con un movimento radiale dal centro alla periferia, seguendo itinerari organizzati per zona, quartiere o argomento. Tenendo conto della cartografia di Napoli, si può verificare che il territorio con la maggiore presenza di reperti archeologici classici si trova ai margini della città, nella zona dei Campi flegrei. Se Turler avesse introdotto la città nel modo tradizionale, avrebbe necessariamente dovuto circoscrivere la Napoli classica ad un mero itinerario, uno dei tanti possibili; provenendo da nord, e quindi facendo uso dell'*escamotage* del viaggio lungo la *Campania felix*, egli pone invece immediatamente l'accento sui temi che più gli interessano e che gli consentono di prendere per mano il lettore e di farlo viaggiare a ritroso nella storia di una città che assume a storia 'esemplare' di un'intera civiltà.

Spostandosi a volo d'uccello fino alla costa partenopea e toccando il golfo di Baia (portus Baianus) con la pescina mirabile, le fondamenta di quella che veniva ritenuta la villa di Lucullo, Centocelle, il monte Canita (*mons canita*), il lago Averno (*lacus Avernus*), regno della Sibilla e bocca degli inferi, l'accademia di Cicerone, la via Attellana, sino alle rovine delle antiche città di Cuma e Pozzuoli, Turler si regala *in primis* la possibilità di rievocare la grandezza di un civiltà, ma anche di fare riferimento all'essenza più vera della sua cultura e della mitologia su cui si fondavano la sua letteratura ed i suoi riti pagani.

Lungo questo percorso l'autore non cita palazzi o vestigia di epoche diverse da quella classica, l'unico punto focale della descrizione. Il *climax* del racconto si raggiunge a Posillipo, alle porte della città, luogo che assurge a *trait d'union* tra la Napoli più antica e quella moderna. Raggiunta la cima del monte a ridosso del mare, Turler fa proprio il punto di vista di chi osserva i due versanti (e le due civiltà) che si stendono sotto i suoi occhi: a nord Pozzuoli e Cuma, con le loro antichità, e a sud Napoli, città erede dell'antica Parthenope, centro urbano che racchiude in sé un mondo scomparso, ma che è riuscita a divenire capitale di un regno moderno. L'atteggiamento di Turler si pone appieno sulla scia di una tradizione rinascimentale in cui la lettura del paesaggio attraverso lo studio e la descrizione delle rovine diventa un'operazione intellettuale; la terra, oltre ad essere natura, è anche il teatro della storia e dell'umanità. L'architettura antica, traccia tangibile della storia, della mitologia e della letteratura di una civiltà, fa parte del paesaggio e si fonde così con la sua geografia [Scaramella 2007, 450].

Da Posillipo, dove in una cavità del monte è sepolto Virgilio, una delle massime espressioni letterarie della cultura classica - come Omero fu di quella greca - Turler, guardando verso Napoli, comincerà a menzionare i palazzi e le chiese sorti in epoca moderna, prima fra tutte - e non è un caso - la chiesa di S. Maria del Parto, dove è sepolto Jacopo Sannazaro, il novello Virgilio, che egli menziona come tale.

Da questo momento muta il registro della descrizione di Turler, che affronta la visita di Napoli suddividendo la città per argomenti e non per quartieri o per zone. L'autore si sofferma anzitutto sulla bellezza dei giardini, specie quelli dei palazzi nobiliari dei principi di Salerno e di Sulmona, siti nella zona del Vomero immediatamente a ridosso di Posillipo. A Turler non sfugge nemmeno la maestosità delle strade e delle piazze della capitale del Regno, la presenza di tre castelli, che hanno il compito di fungere da ornamento e da bastioni difensivi delle mura cittadine, ed il significativo numero di luoghi d'arte e di culto religioso. Tra questi il monastero e la chiesa di Santa Chiara con la tomba di Roberto D'Angiò e consorte, che tuttavia non colpisce Turler come quella di re Enrico VIII nell'abbazia di Westminster, che egli dichiara di aver visto in occasione del suo viaggio in Inghilterra, e la chiesa di S. Maria di Carbonara.

È singolare che Turler, a questo punto del suo trattato, si limiti a descrivere esclusivamente le bellezze di Napoli di epoca medievale e moderna; se menziona la presenza di reperti archeologici di epoca classica, egli ne registra la presenza nelle case-museo dei collezionisti che egli paragona, per bellezza, a quella sontuosa del cardinale De Valle a Roma (e a proposito delle quali egli menziona l'opera dell'antiquario Ciriaco Pizzecolli, detto l'Anconetano). Con il palazzo di Poggioreale (Pozzi reali), residenza estiva della Corte, e l'università fondata da Federico II, termina il *tour* dell'autore attraverso Napoli, cui egli ha voluto dare l'immagine di una capitale moderna, ricca di attrattive e di bellezze architettoniche.

In tutto il suo viaggio Turler mescola sapientemente riferimenti storici presi a prestito da Livio, Strabone e Plinio il Vecchio, ad informazioni di natura antiquaria e si rifà

SILVIA GAIGA

ripetutamente - come d'uso per qualsiasi trattato della sua epoca - all'autorità indiscussa di Biondo ed Alberti, gli italiani che scrissero nel XV e XVI secolo trattati enciclopedici sull'Italia, la sua storia ed il suo patrimonio artistico e naturale. Dall'analisi del testo emergono le buone letture dell'autore, che mostra di conoscere l'opera di catalogazione degli antiquari e non si sottrae, laddove ne abbia l'occasione, al vezzo di rielaborare in modo del tutto personale le conclusioni di Guicciardini sulla fragilità della condizione umana e sulla mutabilità della fortuna [Turler 1591, 70].

Conclusioni

La lettera di Turler a Misna, e di conseguenza la seconda parte del *De Peregrinatione et Agro Neapolitano*, il primo trattato di apodemica, sono lo stesso testo, scritto dall'autore negli anni Cinquanta del Cinquecento, secondo i dettami del viaggio umanistico. La descrizione del Regno di Napoli di Turler, più che una guida per tappe, è un dizionario ragionato delle località storiche e letterarie classiche più celebrate della regione. Turler non avverte alcuna necessità di inserire nelle pendenze del testo informazioni pratiche dirette a facilitare la permanenza sul territorio. Delle (molte) omissioni di località e luoghi di interesse storico l'autore è consapevole; egli ritiene che a queste si possa ovviare con l'odeporica più esaustiva, da lui indicata nel catalogo degli autori nell'*Italia Illustrata* di Flavio Biondo e nella *Descrittione di tutta Italia* di Leandro Alberti:

Non tamen id ago hac indicatione, ut quasi per [...] quendam exacte describam totum eum tractum agri Neapolitani, quem proprio nomen Campaniam felicem vocant, nam officium Cosmographi pertinet: sed ea tantum annotabo, quae antiquitatem sapiunt, & prae caeteris admirationem aliqua habent [Turler 1591, 70].

Turler scrive quasi esclusivamente di siti tradizionalmente legati alla classicità; egli appartiene a tutto tondo alla generazione dei 'tardo-umanisti', per i quali l'età classica costituiva ancora un paradigma applicabile all'epoca in cui vivevano. Il suo itinerario si concentra soprattutto sui Campi Flegrei, la Piscina Mirabile, Centocelle, il Monte Canita, il Lago d'Averno, l'Accademia e i Bagni di Cicerone, Cuma, la Fonte Attellana, Pozzuoli, Tripergola, ma si allunga fino a Napoli e alla zona vesuviana. La parte più originale della descrizione di Turler, perché corredata di valutazioni di carattere personale, concerne forse solo Napoli capitale, che egli descrive per argomenti e non per quartieri o per siti; l'attenzione viene così rivolta a giardini, sorgenti, strade, mercati e chiese, granai e magazzini, castelli e armerie, e antichità. Solo scrivendo a proposito della capitale del Regno, Turler che è libero di esprimersi liberamente, senza sentire la responsabilità della storia, acquisisce finalmente una scrittura fresca e originale. L'emancipazione dai luoghi canonizzati dalla letteratura e mitologia classica regala insoliti paralleli con altri siti richiamati dalla memoria del viaggiatore, come la Borsa di Anversa o il Royal Exchange di Londra: «Sunt praeterea Neapolis quatuor [stoa] ut Graeci nominarunt, quadrate formae, circumcirca sedilia habentia, qualis ille locus est Antverpiae quem Bursam vocant & Venetij la piazza del rivo alto.»

Bibliografia

- DÄMMRICH, H. (1987). *Themes & Motifs in Western Literature: A Handbook*. Tübingen: Francke.
- DI FALCO, B. (1568). *Descrittione de i luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*. Napoli: Apresso Mattio Cancer ad instantia di Matteo Lanconi.
- FUSCANO, G. B. (1531). *Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli*. Roma.
- KANCEFF, E. (1994). *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*. Roma: Abete.
- MAURO, E. G. (1994). *Lontano, lontano nel Sud...Tedeschi a Napoli*. In *Napoli e il Regno dei grandi viaggiatori*. A cura di PALOSCIA, F. Roma: edizioni Abete.
- De peregrinatione et agro neapolitano libri II. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarij* (1574). Strasbourg: per Bernhardum lobinum Argentarati.
- SCARAMELLA, P. R. (2007). *La ricostruzione storico-geografica del territorio meridionale nella Descrittione di Leandro Alberti: antiquaria e peregrinazione*. In *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrittione di Leandro Alberti* (a cura di Massimo Donattini). Bologna: Bononia University Press.
- STAGL, J. (1995). *A history of curiosity: the theory of travel 1550-1800*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- STÄRK, E. (1995). *Kampanien als geistige Landschaft*. München: Verlag C.H. Beck.
- The Traveiler* (1575). London: William Howed.
- TURLER, H. (1575). *De Peregrinatione et Agro Neapolitano libri II. Omnibus peregrinantibus utiles ac necessarij*. Strasbourg: per Bernhardum lobinum Argentarati Anno MDLXXIII. Ierome Turler.
- The Traveiler*. London: William Howed.
- TURLER, H. (1559). *De Reliquiis Antiquitatum Agri Neapolitani ad Iohannem Misnae praesulem*. Lipsiae: Iohannes Rhambavvs excudebat.

Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica

Landscape representation in Gherardo Cibo: from the intuition of Leonardo and the Flemish, to scientific reproducibility

MICAELA MANDER

Politecnico di Milano

Abstract

Gherardo Cibo (Genoa? 1512 - Rocca Contrada 1600), nephew of Pope Innocent III, decided at the early age of 28 to move definitively to Rocca Contrada (region of Marche) today known as Arcevia. This was the starting point of a long period of studies, during which he exchanged letters with the leading botanists, naturalists and scientists of the day. In a number of notebooks, Cibo recorded his descriptions of the landscapes of the Marche landscape: the countryside, cities and towns, villages, cliffs and cloisters. Cibo later used these same notebooks in the preparation of visual works, created in his studio, in which we can detect a "Flemish" narrative vision. The landscapes are of particular concern, showing Cibo's exertions to insert the plants he had studied in their specific contexts. This approach, particularly in the attempts to portray arboreal species in their correct colours, adheres to the intuitions and example of Leonardo. At the same time, Cibo's culture of Greek philosophical thought influenced him in the organization of his notes and the reproduction of the individual elements of the landscape.

Parole chiave

Gherardo Cibo, paesaggio, Marche, botanica, riproducibilità scientifica

Gherardo Cibo, landscape, Marche, botany, scientific reproducibility

Introduzione

Gherardo Cibo (1512-1600) fu dilettante di botanica e di pittura di paesaggio: membro di una delle famiglie più in vista nel passaggio tra Quattro e Cinquecento, che diede alla storia anche un papa, Innocenzo VIII (al secolo Giovanni Battista Cibo), nonché imparentato con la potente casata dei Della Rovere, egli ebbe modo di poter seguire le sue proprie inclinazioni e di dedicarsi, ritirandosi dal mondo, alle sue passioni, ovvero lo studio dei semplici, e, più in generale, l'osservazione della natura. Influenzato fin da giovanissimo dalla figura di Leonardo da Vinci – come attesta la copia di un disegno leonardiano eseguita da Cibo adolescente [Tongiorgi Tomasi 2013, 14] – egli crebbe con la passione del disegno, del resto diffusa tra chi si occupava di difese militari [Rinaldi 2013, 108], come appunto molti membri della sua famiglia, e con la possibilità di frequentare lo studio bolognese. Sotto la guida di Luca Ghini, come si è ipotizzato [Tongiorgi Tomasi 2013, 14], cominciò a focalizzare l'attenzione sulle piante, e ne divenne un così esperto conoscitore, da entrare in corrispondenza con i grandi del suo secolo, che lo stimavano e ne richiedevano le opere d'illustrazione: Ulisse Aldovrandi e Pier Andrea Mattioli, per non citare che i primi due. Gherardo Cibo ha inoltre avuto modo di viaggiare in gioventù, al seguito di missioni diplomatiche di carattere ufficiale e familiare; proprio

MICAELA MANDER

l'ultimo di questi viaggi lo ha condotto nelle Fiandre, ed è facile allora suggerire una conoscenza diretta della pittura locale [Tongiorgi Tomasi 2013, 17], riflessa nei disegni di paesaggio cibiani.

Ma, soprattutto, la condizione nobile e l'acuta intelligenza devono averlo condotto nel cuore del dibattito filosofico e culturale dell'epoca, ossia di quel secolo in cui lentamente va nascendo il moderno paesaggio [Camporesi 1992], a partire proprio dal concetto leonardesco di esperienza, di osservazione diretta della realtà e di aperta curiosità verso questa, allo stesso tempo filtrata ancora da categorie mentali antiche, quali gli elementi. E proprio quest'ultimo aspetto diventa una chiave di lettura finora inedita per analizzare i testi tecnici di Cibo sulla riproduzione del paesaggio.

1. Gherardo Cibo: vita e opere

Gherardo Cibo nasce nel 1512 a Roma, o forse a Genova [Tongiorgi Tomasi 2013, 9]; dai documenti sappiamo che egli cresce fundamentalmente a Roma, fino al Sacco del 1527, a seguito del quale trova ospitalità per alcuni mesi presso Giovanni Maria Varano, duca di Camerino, marito della zia Caterina Cibo [Tongiorgi Tomasi 2013, 13]. Nel 1529 lo sappiamo a Bologna, al seguito di Francesco Maria I della Rovere, Capitano generale delle milizie della Chiesa e suo parente per parte di madre, dove assiste all'incoronazione di Carlo V. In questa città Gherardo Cibo si trattiene fino al 1532, probabilmente presso gli zii, il Cardinale legato pontificio Innocenzo Cibo, e Lorenzo Cibo, marchese di Massa [Tongiorgi Tomasi 2013, 14]; ed è durante questo soggiorno che si ipotizza il formarsi del suo interesse naturalistico, e la assai probabile frequentazione del docente universitario Luca Ghini, esperto nello studio dei semplici, che deve avergli insegnato a gestire gli erbari essiccati [Tongiorgi Tomasi 2013, 14].

Inoltre, la possibilità di frequentare la corte dei Della Rovere si rivela fondamentale per la sua formazione: ricordiamo come presso di loro fosse inizialmente conservato il Codice Latino Urbinate 1270 della Biblioteca Vaticana, apografo del *Trattato della pittura* di Leonardo, messo assieme da Francesco Melzi [Baroni 2013, 259], con cui la trattatistica cibiana avrà alcuni punti in comune, come si evincerà da quanto di seguito al terzo paragrafo. Del resto, sulla circolazione «informale», per «estese reti di amicizie», del testo leonardesco, si veda Juliana Barone [Barone 2015, 460].

Così come si è addirittura parlato di una sua prima prova artistica all'interno del cantiere della Villa Imperiale di Pesaro, diretto da Girolamo Genga [Tongiorgi Tomasi 2013, 14-16, cfr. anche Miotto 2008]: che Cibo abbia effettivamente preso in mano i pennelli per collaborare alle pitture di festoni e di paesaggi nella Sala del Giuramento e nella Sala delle Cariatidi non è dato sapere, allo stato attuale della ricerca documentaria, ma certo è che egli ebbe modo di frequentare artisti formati a loro volta nell'ambito delle novità raffaellesche nell'Urbe e degli interessi antiquari nonché architettonici ancora pienamente rinascimentali, diffusi appunto a Roma.

Nel 1532 si reca a Ingolstadt e a Ratisbona, assieme al padre Aranino Cibo nel corso di un'ambasceria di carattere privato all'imperatore [Tongiorgi Tomasi 2013, 14]: è questa un'occasione per raccogliere nuove essenze vegetali durante il viaggio. E nel 1534 lo troviamo in Toscana, presso il già citato zio Lorenzo, dove ha modo di interessarsi di geologia, di preparazione di farmaci e di pigmenti [Tongiorgi Tomasi 2013, 16].

Un'ultima missione diplomatica assieme al padre, nel 1539, questa volta in Spagna, lo vede al seguito del cardinale Alessandro Farnese, che accompagnerà poi fino a Gand, assieme all'imperatore Carlo V [Tongiorgi Tomasi 2013, 17].

Ma proprio al termine di questa esperienza, nel 1540, Cibo decide di lasciare l'entourage del Farnese, ed evidentemente anche delle ottime prospettive di carriera, per ritirarsi a vita privata a Rocca Contrada, dove vivrà fino alla morte, avvenuta il 30 gennaio 1600, lavorando ai suoi erbari, e alle sue illustrazioni di piante, ponendosi incessantemente il problema, nella pratica e negli scritti, della loro riproduzione veritiera, non solo nelle forme ma anche nei colori [Mander, Travaglio, Baroni, 2016]. Rocca Contrada, l'odierna Arcevia nelle Marche, faceva parte della diocesi di Senigallia, ove era vescovo lo zio Marco Virgerio II; in quella zona già risiedevano la madre, Bianca Maria Vigerio della Rovere, pronipote di papa Giulio II, e una sorella [Tongiorgi Tomasi 2013, 9]. Rocca Contrada era allora un piccolo centro di una certa vivacità, ma innegabile è la sua posizione periferica, forse causa dell'oblio in cui venne a cadere la figura di Gherardo Cibo pochi decenni dopo la sua scomparsa, e la scomparsa dei suoi illustri corrispondenti, gli uomini di scienza con cui scambiava lettere, conoscenze, opere.

Non si sa esattamente perché Cibo scelga di ritirarsi nelle Marche: si è parlato di «una qualche propensione alla religione riformata» [Tongiorgi Tomasi 2013, 9], oppure di fatti legati alle vicende patrimoniali della famiglia: nel 1540 Caterina Cibo rompe con la curia romana, dal momento che il Ducato di Camerino viene sottratto da papa Paolo III a sua figlia, Giulia Varano [Mangani 2013, 49].

La riscoperta di Gherardo Cibo, e le corrette attribuzioni di fogli e testi, iniziano nel 1902, grazie ad Enrico Celani, bibliotecario dell'Angelica di Roma, ove sono conservati i suoi erbari essiccati [Tongiorgi Tomasi 2013, 10], e successivamente, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ad opera di Lucia Tongiorgi Tomasi, la sua massima esperta. Negli anni più recenti, un gruppo di giovani studiosi sta esaminando e pubblicando la trattatistica tecnica di Cibo, sotto la guida di Sandro Baroni, in occasione di diverse tesi di laurea nate all'interno dell'Università degli Studi di Milano, sfociate poi nella pubblicazione del 2013 [*Gherardo Cibo...2013*], e in contributi singoli.

Tongiorgi Tomasi ha attribuito al Cibo due codici miniati di piante conservati presso la British Library di Londra (*Mss Additional 22332 e Additional 22333*), e il *Libro d'Herbe Ms 307* della Biblioteca Marucelliana di Firenze, così come segnala di sua mano diversi fogli sciolti che sono passati di recente sul mercato antiquario, e un taccuino non del tutto autografo [Tongiorgi Tomasi 2013, 21 e 29-30].

Nel *corpus* di opere di Gherardo Cibo possiamo anche collocare le annotazioni e le aggiunte iconografiche alla edizione del 1573 del commento a Dioscoride di Pietro Andrea Mattioli, naturalista nonché medico degli Asburgo [Tongiorgi Tomasi 2013, 10]. Sostanzialmente, Gherardo Cibo minia queste, ed altre edizioni di Mattioli, ma anche le opere di altri naturalisti, quali il *De Historia stirpium* di Leonhart Fuchs, e il cosiddetto «Mattioli grande» [Tongiorgi Tomasi 2013, 12].

2. I disegni di paesaggio

Parlare di paesaggio a proposito di Gherardo Cibo significa occuparsi di due filoni diversi della sua produzione, che però si intersecano e si completano vicendevolmente. Da una parte abbiamo, infatti, una vera e propria produzione di disegni di paesaggi, un *corpus* ben nutrito che recentemente è stato ordinato in catalogo da Stefano Rinaldi [Rinaldi 2013], e

MICAELA MANDER

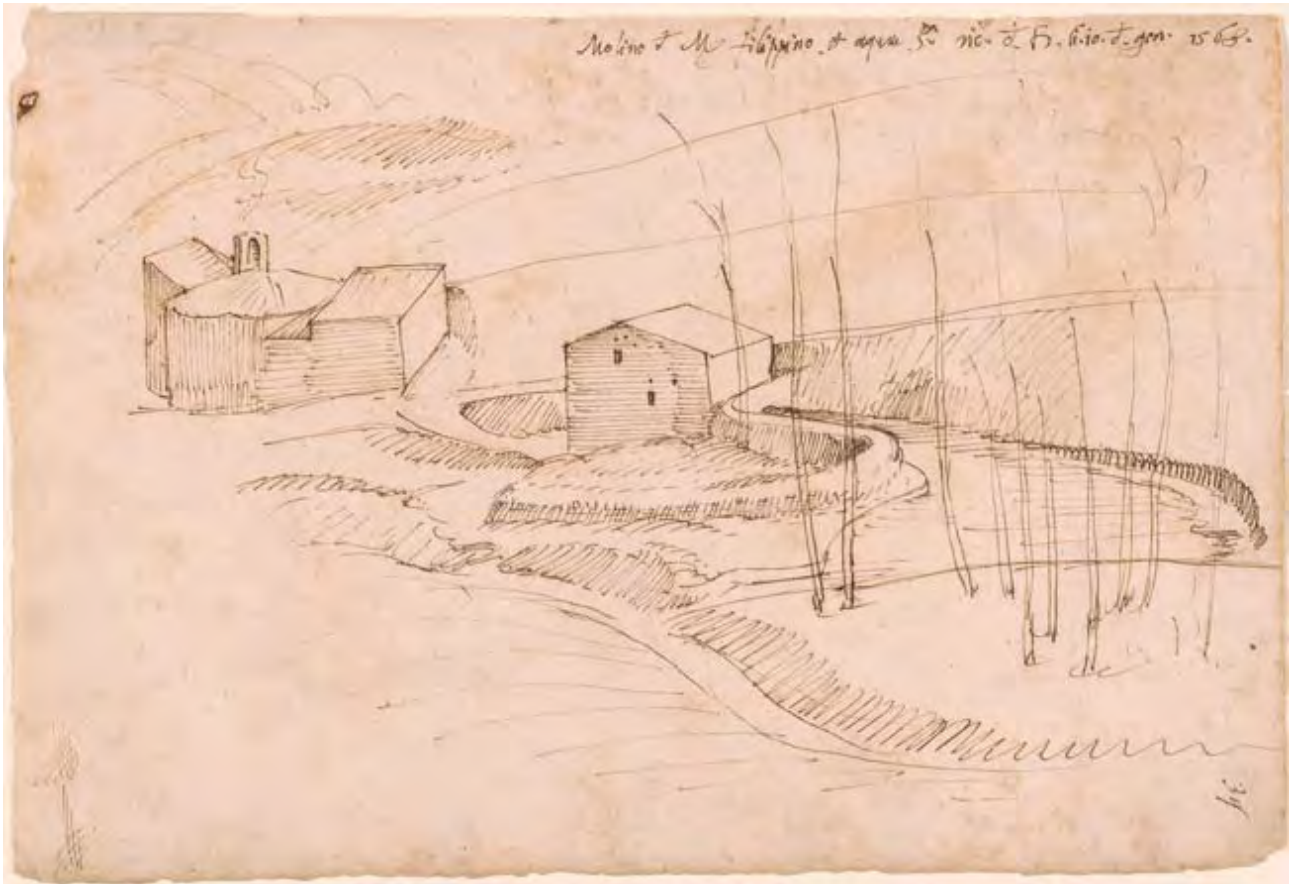


Fig. 1: Gherardo Cibo, *Paesaggio con una chiesa e un mulino*, New York, Pierpont Morgan Library (cat. 187 Rinaldi).

che arriva a comprendere anche disegni per illustrazione eseguiti su commissione, quale quelli per la *Historiarum libri duo* di Pietro Ridolfi da Tossignano, vescovo di Senigallia negli ultimi anni di vita di Cibo; dall'altra, non possiamo, all'interno del presente contributo, non tenere conto degli straordinari paesaggi che Cibo minia nelle sue tavole naturalistiche.

La grande innovazione del Cibo naturalista, infatti, consiste proprio in questo: se fino al suo esordio sulla scena dei dilettanti di botanica, e a dire il vero anche successivamente, le tavole che accompagnavano i grandi testi di botanica, come quelli citati di Fuchs e Mattioli, erano in bianco e nero, ritraendo con la maggiore esattezza possibile il disegno della pianta, i suoi profili, le venature delle sue foglie, e questo necessariamente anche per motivi economici, di diffusione dei testi a stampa, con Cibo abbiamo invece non solo l'esigenza di riprodurre il colore della pianta raffigurata, quale elemento non accessorio bensì fondamentale nel corretto riconoscimento della specie botanica in oggetto, come del resto intuisce anche Aldovrandi [Battisti 1962, 266], ma anche l'idea originalissima di dare, attraverso la rappresentazione del paesaggio in cui le piante crescono, il maggior numero di informazioni sulla pianta stessa, in una condensazione visiva che arriva a comprendere anche piccole scenette animate, riferite autobiograficamente alla pratica di erborizzare, oppure alle proprietà della pianta stessa, raffigurando ad esempio un serpente, se la pianta in oggetto ha la proprietà di combattere il veleno dell'animale. E i manoscritti della British Library di Londra sono estremamente significativi in questo senso. I disegni

catalogati da Rinaldi allora hanno sì un grande valore autonomo, ma in parte anche una funzione di studio dell'ambiente naturale in vista della creazione della tavola botanica.

E le due cose non devono sembrare in contraddizione, poiché rientrano nella attitudine di studio della natura, e riecheggiano il modo di lavorare di Leonardo da Vinci, che ai suoi taccuini consegna straordinari disegni, annotazioni, appunti scritti e visivi; in altre parole, il disegno rifinito in sé convive con lo schizzo approssimativo, così come avviene sfogliando l'intera mole dei taccuini cibiani, più ordinatamente divisi tra taccuini espressamente dedicati al disegno, e altri legati alla pratica botanica in senso stretto, ma entrambi costituenti una sorta di diario, che registra la pratica quotidiana e di fatto la vita del possessore, lungo i sessant'anni del suo prolifico ritiro arceviese.

E a proposito di contraddizioni, del saggio che Rinaldi dedica al corpus di disegni di paesaggio cibiani, ci interessa sottolineare il passaggio di apertura:

Nel ricchissimo *corpus* di disegni "al naturale" di questa affascinante figura di scienziato e di uomo di cultura rinascimentale è infatti racchiusa una straordinaria testimonianza sull'aspetto dell'Appennino umbro-marchigiano nella seconda metà del Cinquecento. Non si esagera affermando che per pochi territori italiani disponiamo di una fonte iconografica così ricca e fedele, attenta a documentare gli aspetti più marginali e trascurati del paesaggio rurale. Ebbene, nonostante questo fortissimo radicamento in un preciso contesto geografico, i disegni di Cibo sono stati lungamente attribuiti ad artisti forestieri, di scuola romana, o, più spesso, fiamminga. Alla radice di questo lungo e precoce fraintendimento critico vi è la consapevole scelta da parte dell'artista di improntare le sue più elaborate composizioni paesaggistiche a modelli di iconografia oltramontani, all'epoca diffusissimi in Italia come nel resto d'Europa. [Rinaldi 2013, 107]

Gherardo Cibo è uomo del suo tempo, e quindi disegna avendo in mente alcuni precisi modelli: quello fiammingo come ricordato nella citazione da Rinaldi, di nuovo Leonardo per la pratica "al naturale", dal vero e non solo in studio, ma anche per la scansione che sembra pervadere l'organizzazione visiva dei suoi disegni, e di cui Rinaldi non sembra esplicitare fino in fondo tutte le implicazioni:

Il contado della Rocca è studiato nella sua struttura orografica, nell'idrografia e nella sua varietà botanica [...] A volte poi il disegnatore affronta una più ampia dimensione geografica: il suo sguardo abbraccia un'ampia porzione di paesaggio collinare, o un'intera vallata con un borgo [...] Ovviamente questo modo di procedere è culturalmente prossimo all'attività scientifica di Cibo [...]: così, soggetti ricorrenti come fonti, grotte e gli innumerevoli studi di sassi non compongono solo un repertorio di motivi paesaggistici, ma rispondono anche ad una curiosità e ad un'esigenza di descrizione scientifica. [Rinaldi 2013, 111-112]

Come vedremo anche a proposito della produzione tecnica, Cibo sembra organizzare la sua produzione disegnata dal lontano al vicino e viceversa, dalla grande veduta alla restituzione lenticolare dei particolari di quest'ultima, come faceva Leonardo, ma anche com'era pratica nei fiamminghi, che peraltro, nella loro produzione paesaggistica, giungeranno poi a una sorta di «specializzazione tipologica», l'espressione è ancora di Rinaldi, nella pittura di paesaggio, e come sembra voler fare Cibo quando mette in atto un «curioso tentativo di categorizzare le varie "sorte" di "paese". Il suo breve elenco ricorda tentativi teorici di stabilire un canone dei possibili soggetti paesaggistici in pittura, come un celebre passo di Lomazzo» [Rinaldi 2013, 113].

MICAELA MANDER



Fig. 2: *Daphnoides* or 'Daphne Laureola'. Mss Additional 22332, Londra. British Library, f. 37.



Fig. 3: *Euphrasia officinalis* or 'Eringio'. Mss Additional 22332, Londra. British Library, f. 47.

Infine, Rinaldi dedica una porzione del suo saggio [Rinaldi 2013, 116 - 120] ad una sorta di terza categoria: i paesaggi d'invenzione di Cibo, debitori verso le stampe fiamminghe, che circolavano in Italia, e più in generale verso opere fiamminghe, che erano apprezzate dai collezionisti del suo stesso ambiente sociale. Ma Gherardo piega le invenzioni fiamminghe alle sue esigenze: toglie alcuni soggetti per inserirne altri (grotte, eremi, paesini, ad esempio) a lui familiari, e perciò più probabili in quella sintesi tra metodo oltremontano e visione al naturale che comunque resta la caratteristica di Cibo [Rinaldi 2013, 122]. È un processo che si svolge necessariamente in studio: non tutta la produzione paesaggistica cibiana è *en plein air*, evidentemente, e anzi proprio quest'ultimo segmento, che mescola stilemi nordici e spunti reali, è la base dei paesaggi miniati, e non più solo disegnati, che fanno da sfondo ai fogli botanici: solo una finzione, del resto, poteva far convivere scene e piante di dimensioni tanto diverse, irreali [Rinaldi 2013, 119], come si vede nelle immagini tratte dal Mss *Additional 22332* che qui di seguito si propongono.

3. il paesaggio nei testi scritti

Gherardo Cibo si è dedicato a elaborare per iscritto le sue riflessioni sulla riproducibilità delle piante e sulla tecnica della miniatura, da lui praticata per restituire l'immagine delle piante nel loro ambiente. Il suo scritto principale resta il *Trattato della miniatura* (o *Trattato dei colori*), conservato in tre testimoni manoscritti e mai edito dall'autore mentre era in vita (Leida, Universiteitbibliotheek, ms. Vossius Germanici Gallici 5q, 1620; New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 372, 1620; Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CCCCXXX-3, XVII-XVIII sec.). Una prima edizione moderna, ma con errata attribuzione, la dobbiamo a Erma Hermens [Hermens 2002], che aveva collazionato solo i manoscritti di Yale e Leida, mentre un lavoro più recente dà conto del manoscritto di Verona. Proprio da un'analisi della struttura di questo trattato vogliamo partire per verificare una intuizione di Sandro Baroni, che generosamente l'ha messa a nostra disposizione: anche negli scritti di Gherardo Cibo vi è la presenza di una grande attenzione al paesaggio; in altri testi a lui riconducibili, dedicati alla produzione dei colori,

che a loro volta sono il mezzo per garantire la riproducibilità di ciò che l'occhio coglie ed esperisce, e dedicati altresì alla modalità di disegnare, Cibo ripropone una sorta di schema attraverso cui organizza l'elenco degli argomenti.

Se scorriamo infatti il testimone¹ del *Trattato dei colori* analizzato da Michele Mariani in occasione di un suo lavoro di tesi [Mariani 2009-2010, 104 e sgg.], di cui dà successivamente conto nel saggio a quattro mani con Veronica Bonizzoni [BONIZZONI, Mariani 2013, 299 e sgg.], vediamo che il trattato si sviluppa a partire da una prima sezione dedicata ai colori e agli strumenti, quali i pennelli, per proseguire poi con una sezione intitolata «Maniera di disegnare i Paesi» (cap. XXVI, dalla c. 97 r.): già all'interno di questo capitolo Cibo dà delle indicazioni di massima su come si deve procedere nel disegnare: «si comincerà a disegnare le cose più vicine» e poi le «più lontane»; parla quindi di alberi, con i loro rami, e con attenzione alle loro ombre, poi passa ai sassi, «i quali vengono a formare i scogli, e grote di rupi graziosi, aggiungendoli ne' luoghi a proposito arbori, erbe, chiese di Romiti, casamenti, ville, castella, rocche, e simili edificij con acque in diverse maniere», e infatti, dopo aver accennato ai lontani, torna sulle acque. Nel cap. XXVIII ritorna sul concetto, ma invece del verbo disegnare, usa il verbo ritrarre; infatti il cap. XXVIII è preceduto da un ulteriore capitolo sugli strumenti del disegno che va a completare il cap. XXVII, mentre sarà seguito in fondo da ulteriori capitoli sui modi di colorare: Cibo passa dall'aver delineato un paesaggio nei suoi tratti essenziali al comporre un'immagine dotata di tutte le sue qualità, colore compreso; e qui scrive nuovamente: «si comincerà a disegnare sopra le cose vicine, e consequentem.(en)te le più lontane» secondo proporzione, ovvero fissando un punto di vista, una posizione da cui osservare il paesaggio; ma dal capitolo successivo, l'ordine in cui colloca i suoi consigli per disegnare e miniare non segue il vicino e il lontano, bensì è il seguente: i cieli con nuvole, ovvero l'«aere nubiloso», la pioggia, il tempo sereno, il maltempo; i «Mari lontani, vicini, e tranquilli», le burrasche, le acque «ove sia poco fondo», le montagne di nuovo con accenni alla diverse rappresentazione secondo il tempo atmosferico (che fa tornare in mente la sezione quinta del *Trattato* di Leonardo); i sassi (su cui si dilunga in ampia casistica), la terra (antropizzata, verrebbe da aggiungere): prati e greppi, villaggi, muraglie; dopodiché gli alberi (che di nuovo ci porta alla mente il cosiddetto *Trattato* di Leonardo, sezione sesta), fino alla ricetta per imitare la loro scorza, e poi un capitolo intitolato «Notti, et abrugiamenti». Chiude tornando sui colori, in riferimento ai fiori, ma anche alle vesti e all'incarnato degli uomini, che, come abbiamo visto, compaiono nelle sue miniature di argomento botanico. In altre parole, notiamo anche qui una continua oscillazione tra lontano e vicino, come nei disegni effettivamente realizzati dal Cibo – e lo stesso autore si riprometteva nel cap. XXVI: «però ponerò alla fine di questo capitolo qualche disegnatto di paesi, ove si vedrà l'esito di ciò, che hò detto» –, e un modo di organizzare la materia che richiama la tradizionale divisione in quattro elementi: aria, acqua, terra e fuoco.

Ma ancora ci sembra di poter indicare meglio una precisa fonte culturale per l'impostazione mentale di Gherardo Cibo: lo scritto *Sulle arie acque luoghi* di Ippocrate. Il medico greco infatti parte dalla considerazione delle stagioni, che torna in Cibo come dall'elenco riportato sopra, per suggerire poi l'importanza dei venti, delle acque, e la terra, e a questo punto concentrarsi su ciò che maggiormente interessa il medico greco ovvero gli uomini, che di fatto chiudono anche la rassegna del nostro. Riportiamo per intero il passo iniziale del breve testo di Ippocrate:

MICAELA MANDER

In medicina chi vuole condurre indagini corrette occorre che faccia quanto segue. Dapprima por mente alle stagioni dell'anno: quali effetti ognuna ha potere di operare; perché non sono tra di loro per niente simili, ma molto differiscono tra sé e nei loro cambiamenti. Poi i venti: quelli caldi e quelli freddi, soprattutto quelli comuni a tutti gli uomini, e poi anche quelli a carattere locale nelle singole località. Bisogna poi anche, quanto alle acque, por mente ai loro poteri, perché, come differiscono nel gusto e nel peso, così anche differisce molto il potere di ognuna. Sicché, allorquando si arrivi in una città di cui si è ignari, occorre darsi pensiero della sua posizione: come è sita rispetto ai venti sia rispetto alle levate del sole; perché non ha lo stesso potere quella che è sita a tramontana e quella a libeccio né quella al sorgere né quella al tramonto del sole. A questi elementi occorre por mente quanto meglio; e per quel che riguarda le acque, qual è il loro stato: [e] se fanno uso d'acque palustri e molli o dure e d'alte e rocciose sorgenti, o se di salse e crude. E la terra: se spoglia e senz'acqua o boscosa e ricca d'acqua, e se incavata ed afosa o se alta e fredda. Ed il regime di vita degli uomini. [Ippocrate 1983, 236]

Alcune analogie si possono cogliere anche in quella sorta di ricettario-diario, come la giovane studiosa che se n'è occupata, Sara Mascherpa, lo ha definito, che è il testo *Modo di colorire e far paesi*, preliminare alla stesura del *Trattato della miniatura*, in cui molte prescrizioni appunto confluiranno. Si tratta di un insieme di ricette sperimentate dall'autore e di consigli su come disegnare e miniare, che di nuovo utilizza le categorie del vicino e del lontano, e degli elementi acqua, aria e terra: «Innanzitutto si parla di alberi da ritrarre vicini, piuttosto che lontani [...]. Si passa poi [...] alle indicazioni per la riproduzione della trasparenza, tra il verde e il turchino, sia dell'acqua che dell'aria», seguono «monti, e su di essi case, villaggi, castelli arroccati tra ripe scoscese, vie, vallette e greppi nel terreno»; da notare che l'ambiente montano è «caratterizzato da massicci rocciosi, dove l'erba cede in parte il passo a scogli e sassi». «In due sole ricette si parla di come dipingere uomini e donne». Dopo la parte paesaggistica, Cibo si concentra sulla trattazione dei colori veri e propri, di nuovo con riferimenti alla riproduzione di fiori e piante [Mascherpa 2013, 266-267]. Se la struttura è apparentemente meno coerente, ciò è dovuto al fatto che il testo, come abbiamo detto, è una sorta di raccolta di appunti, che verranno sistematizzati poi nel *Trattato di miniatura*.

Un'ulteriore conferma viene dal ms. *Conventi soppressi A VII 1140* della Biblioteca Nazionale di Firenze, pubblicato da Romina Salvadori, che segnala lo stato precario e lo spostamento di almeno una carta: se infatti le ricette relative alle figure umane sono slittate in testa al ms, ad esse segue il testo che dall'incipit si può titolare «Quanto à colorire li paesi stampati, ò disegnati, con la penna», in cui la sequenza è di nuovo molto vicina a quella già delineata, questa volta con tutti e quattro gli elementi: «Velare l'aria; Montagne lontane, montagne dell'aria chiara, sassi, et case alquanto lontani; Case, et vilaggi lontani; Colore di case, ò scogli alquanto lontani; colore di scoglie, et case; Sassi vicini [...], velatura di sassi, et greppi; Ombra, per un'Arboro verde [...]; Cortezza d'arboro; Acqua ove vi sia poco fondo; Colorire uno splendore; Fuoco [...]» [Salvadori 2008/2009, 13].

Conclusioni

Proprio nel ms 156 di Cremona Cibo cita alcune ricette di Leonardo Fioravanti, rispettivamente alle cc. 32 r., 41r., 43 r. e v.: la conoscenza da parte di Gherardo Cibo del

medico nativo di Bologna e a sua volta in contatto con Mattioli e Aldovrandi, ma anche con Francesco Maria II della Rovere [Camporesi 1997, 101 e 120], ci sembra significativa, perché Fioravanti teneva in conto Ippocrate [Camporesi 1997, 13; sul medico greco cfr. anche Camporesi 1992, 120- 129], tanto da scrivere, nel *Tesoro della vita humana*: «chi intende ben Hippocrate, Galeno e Avicenna non potrà mai errare nella cura delle infermità» [c. 58 v., cit. da Camporesi 1997, 60].

Fioravanti, del resto, aveva una alta opinione del proprio mestiere, che si doveva sostanziare di studi filosofici, nonché botanici: egli stesso, e proprio in Napoli, era solito erborizzare, per raccogliere le materie prime da distillare nei suoi famosi elisir. Inoltre, aveva progettato grandi bonifiche, per popolare Pola per conto dei veneziani: era convinto che bisognasse «debellare la malignità dell'aria lavorando la terra, coltivandola, prosciugando le acque stagnanti. Sembrava un principio molto semplice, eppure non era così. Bisognava abbattere un pregiudizio della "fisica" premoderna che considerava la terra la "feccia di tutti gli elementi", "cosa inferiore calcata e dissipata da gli animali bruti", continuamente "tormentata da gli altri elementi: l'acqua la disfa, il fuoco l'abbrucia, l'aria la secca"» [Camporesi 1997, 194]: e non sembra un'eco di quell'attenzione all'elemento terra che in Gherardo Cibo è strettamente legato alla presenza dell'uomo, al di là della passione per sassi e grotte?

E, infine, Fioravanti professava, riecheggiando anch'egli Leonardo: «noi dobbiamo creder alla esperienza che ci mostra la verità» [Camporesi 1997, 14]. Questo per ribadire, in conclusione, che Gherardo Cibo vive in un secolo di grandi sperimentazioni, in cui alcuni uomini, pur diversi tra loro come lo furono lo stesso Gherardo, schivo, che mai diede alle stampe i suoi scritti e amò piuttosto condividere con pochi esperti le sue notevoli scoperte, e Leonardo Fioravanti, spregiudicato e avventuroso, «"omo senza lettere"» che «si buttò sul *medium* gutenberghiano con intelligente tempestività» [Camporesi 1997, 67], erano accumulati dalla curiosità verso il mondo e da un simile bagaglio di studi, ingredienti fondamentali per la nascita della scienza moderna, di una moderna visione del mondo, e di una nuova «cultura dello sguardo» [Camporesi 1992, 131] che conduce a sua volta al paesaggio moderno.

Bibliografia

- BARONE, J. (2015), "...et de' suoi Amici": la prima trasmissione del Trattato della pittura di Leonardo, in *Leonardo 1452-1519* (2015). A cura di MARANI, P.C., FIORIO, M.T., Milano, Skira, pp. 450-461.
- BARONI, S. (2013). *La trattatistica tecnica di Gherardo Cibo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013), a cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 245-263.
- BATTISTI, E. (1962). *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli.
- BONIZZONI, V., MARIANI, M. (2013). *Il Trattato della Miniatura*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 299-308.
- CAMPORESI, P. (1992). *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiani*, Milano, Garzanti.
- CAMPORESI, P. (1997). *Camminare il mondo. Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del Cinquecento*, Milano, Garzanti.
- Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale.
- HERMENS, E. (2002). *Memories of Beautiful Colours. The Mariani treatise and the practise of miniature painting, landscape drawing and botanical illustration at the Pesaro court in early-seventeenth century Italy*, PhD thesis, Leiden University, Leida.

MICAELA MANDER

- IPPOCRATE. *Sulle arie acque luoghi*, in IPPOCRATE (1983), *Testi di medicina greca*, trad. di A. Lami, Milano, BUR, pp. 236-251.
- MANDER, M., TRAVAGLIO, P. BARONI, S. 2016). *Il problema della riproducibilità del colore in Gherardo Cibo*, in XII Conferenza del Colore, Gruppo del Colore, Torino 2016.
- MANGANI, G. (2013), *L'arcadia marchigiana di Gherardo Cibo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 45-103.
- MARIANI, M. (2009-2010). *Il Trattato della Miniatura, già attribuito a Valerio Mariani, alla luce di un nuovo testimone. Nuove proposte di attribuzione*, tesi di laurea, rel. Prof.ssa S.B. Tosatti, correl. Prof.ssa F. Vaglianti, Università degli Studi di Milano.
- MIOTTO, L. (2008). *Villa Imperiale di Pesaro, Girolamo Genga*, Venezia, Marsilio.
- Modo di colorire e far paesi* (2013). A cura di MASCHERPA, S., in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 265-292.
- RINALDI, S. (2013). *Nel laboratorio paesaggistico di Gherardo Cibo. Osservazioni a margine di un catalogo*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 107-206.
- SALVADORI, R. (2013), in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013), a cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 293-297.
- SALVADORI, R. (2008/2009). *Piccolo trattato di fine XVI secolo di miniatura e illustrazione naturalistica. Firenze, Bibl. Naz. (Conv. Soppr. A. VII. 1140)*, tesi di laurea, rel. prof.ssa S.B. Tosatti, Università degli Studi di Milano.
- TONGIORGI TOMASI, L. (2013). *Gherardo Cibo: un percorso tra arte e scienza*, in *Gherardo Cibo dilettante di botanica e pittore di 'paesi'. Arte, scienza e illustrazione botanica nel XVI secolo*, (2013). A cura di MANGANI, G., TONGIORGI TOMASI, L., Ancona, il lavoro editoriale, pp. 9-44.

Sitografia

<http://www.themorgan.org/drawings/item/142686> (consultato 4/6/2016)

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=58407> (consultato 4/6/2016)

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=58554> (consultato 4/6/2016)

Note

¹ Verona, Biblioteca Capitolare, ms. CCCCXX-3

Da Norcia a Cassino: viaggio e permanenza di san Benedetto negli affreschi napoletani dello Zingaro

From Norcia to Cassino: the journey and stopping points of St. Benedict, in the Neapolitan Frescoes of Lo Zingaro

GIULIANA RICCIARDI

Archivio di Stato di Napoli

Abstract

During his transition of the future Saint Benedict from secular to religious life, he travelled to Norcia, Rome, Affile, Subiaco and Cassino. The frescoes for the "Cloister of the Plane Tree" in Naples, executed by Antonio Solario ("Lo Zingaro") in the last years of the 1400s and beginning of the 1500s, deal with the subject in effective narrative technique and with great attention to detail. The paintings clearly have a strong didactic intent. The scenes taking place in the Sts. Severino and Sossio monastery are set in parallel planes, with minute representations of towered towns, almost as travel notes, inserted in the upper corners of the frescos. At the same time St. Benedict's stay first in Affile, then in Sacro Speco of Subiaco, up to the hill of Cassino, where he will found the Benedictine Order's mother house, is reproduced by the painter through the representation of urban landscape and civil and religious architecture or through great naturalistic scenaries taking up the entire wall surface.

Parole chiave

san Benedetto, Lo Zingaro, affreschi, viaggio, permanenza
St. Benedict, Lo Zingaro, frescoes, journey, stay

Antonio Solario detto *Lo Zingaro*, pittore veneto di epoca rinascimentale, realizza tra XV e XVI secolo un ciclo di storie benedettine nel chiostro del Platano del monastero napoletano dei santi Severino e Sossio. Negli affreschi il pittore adotta tecniche narrative specifiche, in rapporto al tema del viaggio o della permanenza di san Benedetto nei luoghi, ricorrendo sapientemente all'uso della prospettiva.

Gregorio Magno che è stato biografo di san Benedetto e ne ha raccontato la vita nel II libro dei suoi *Dialoghi*, non fornisce in questo suo racconto, che ha fini esclusivamente didascalici, dettagli sull'iconografia del santo né indicazioni di tipo cronologico, ma nomina e a volte descrive con tratti sintetici le località dell'Umbria e del Lazio toccate dal santo durante il suo viaggio: Norcia, Roma, Affile, Subiaco, Cassino.

La narrazione gregoriana comincia con il viaggio da Norcia a Roma: «Era nato da nobile famiglia nella regione di Norcia. Pensarono di farlo studiare e lo mandarono a Roma dove era più facile attendere agli studi letterari» [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 133]. Lo spostamento viene reso dal Solario nel primo affresco - l'unico realizzato in monocromo verde - in forma immediata ed efficace con personaggi a cavallo nella parte bassa dell'affresco: san Benedetto, il padre e un accompagnatore al centro, la nutrice su un asino a sinistra con altre due persone, due fanti a piedi a destra. Una linea continua

GIULIANA RICCIARDI

separa i personaggi dal piano di fondo dove sono collocati i luoghi di partenza e di arrivo, Norcia a sinistra, Roma a destra. L'attuale stato di conservazione dell'affresco non permette di individuare i particolari della città di Norcia, raffigurata sopra la testa della nutrice: risulta visibile a occhio nudo tra i massi soltanto un alto campanile e una strada con un percorso sinuoso. Di grande aiuto a questo scopo risultano le incisioni *dilucidate* che Stanislao D'Aloe fece realizzare nella prima metà dell'Ottocento, poi ripubblicate e commentate da Nunzio Federico Faraglia sulla pagine di "Napoli nobilissima": la raffigurazione di Norcia è piuttosto semplificata ma permette di riconoscere una chiesa con campanile, una porta di accesso alla città e il costruito retrostante. (Figg. 1 e 2). In alto a destra in colore rosato è raffigurata Roma turrata con uno dei suoi ponti sul Tevere, si intravedono una cupola e resti di colonne. Le due località sono separate da un albero.

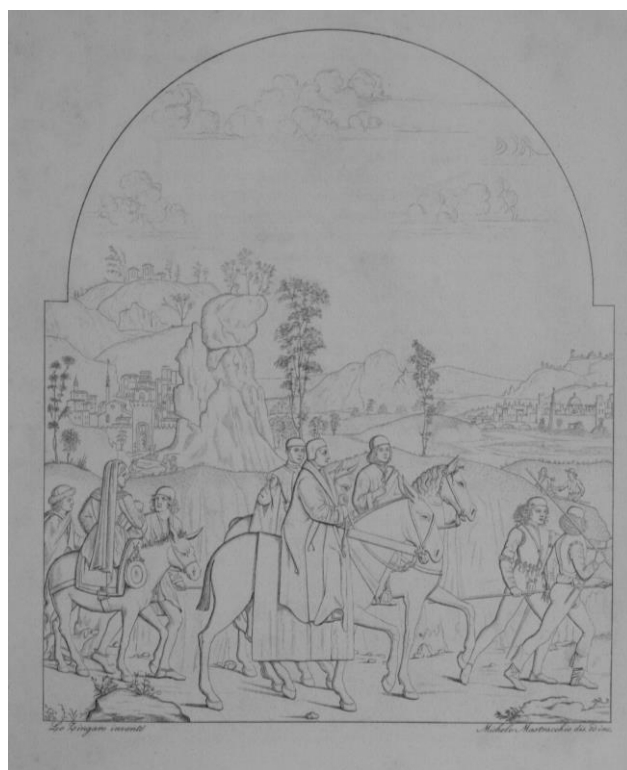


Fig. 1: Antonio Solario, *Partenza di san Benedetto da Norcia per Roma*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Fig. 2: *San Benedetto va in Roma*, (da D'ALOE S. 1846. *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli dinotanti i fatti della vita di S. Benedetto*. Napoli).

Ma a Roma il santo

non vi trovò altro, purtroppo, che giovani sbandati, rovinati per le strade del vizio. Abbandonati, dunque, gli studi letterari, Benedetto decise di ritirarsi in luogo solitario. La nutrice però che gli si era teneramente affezionata, non volle distaccarsi da lui e, sola sola, ottenne di poterlo seguire. E partirono. Giunti nella località chiamata Enfide, quasi costretti dalla carità di molte generose persone, dovettero interrompere il viaggio; presero così dimora presso la chiesa di S. Pietro [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, pp. 133-134].

E Roma con la sua cinta murata è protagonista e con maggior dettaglio nel secondo affresco: ancora un albero separa i due termini del nuovo viaggio di san Benedetto, Roma e Affile, collocate - con tecnica narrativa analogica alla prima scena - in alto a sinistra e a destra. A differenza dell'episodio precedente dove Norcia e Roma occupano uno stesso spazio, qui il luogo di destinazione, Affile, ha un peso maggiore, diventa un luogo di permanenza dove san Benedetto compirà il suo primo miracolo e dunque lo Zingaro lo focalizza a scala maggiore con il dettaglio della porta di accesso alla città e di una chiesa più in primo piano. Roma, sebbene in dimensioni più ridotte, è rappresentata con maggiore chiarezza rispetto al primo affresco, la città non è quella vissuta da san Benedetto ma quella contemporanea al pittore. Se ne intravedono alcuni elementi caratterizzanti, a sinistra della porta di accesso un edificio fortificato in cui si potrebbe identificare Castel sant'Angelo, segue la colonna traiana, architetture antiche e di età medievale e nell'angolo a destra la piramide cestia e un obelisco. (Fig. 3)



Fig. 3: Antonio Solario, *Arrivo in Effide (part.)*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Fig. 4: Nicolò Polani, *Veduta di Roma*, 1459, miniatura dal manoscritto *De Civitate Dei* di Sant'Agostino (da PONZI, E., MADDALO, S. 2012. *Metafore di una città: San Pietro e Castel Sant'Angelo come immagini di Roma. Roma*).

Un esame più attento di questo sfondo ricorda un'analogia raffigurazione realizzata dal miniaturista Nicolò Polani nel 1459 per l'incipit del manoscritto *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, conservato presso la Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi [PONZI E., MADDALO S. 2012]. Nella miniatura (Fig. 4) Roma è rappresentata con il nord verso il basso e il Vaticano a destra, secondo una consuetudine iconografica trecentesca conservata anche nelle rappresentazioni del Quattrocento. Polani identifica la città con i suoi monumenti più rappresentativi, tra i quali emerge il mausoleo di Adriano, già presentato in forma di fortezza. Questa particolare vista da nord a sud della città di Roma con i suoi monumenti secondo la consuetudine ancora diffusa nel Quattrocento, potrebbe aver ispirato anche la rappresentazione del Solario.

Nel secondo affresco anche la città di Affile vicino Subiaco è chiusa da una cinta muraria. Sulla porta di accesso alla città si legge l'antico nome *EFIDE*: l'arco a tutto sesto

GIULIANA RICCIARDI

inquadrate tra torri cilindriche rappresenta forse l'unico riferimento tipologico ad architetture napoletane del tempo, Castelnuovo e porta Capuana. Gregorio Magno riferisce che san Benedetto e la nutrice presero dimora presso la chiesa di san Pietro, che Stanislao D'Aloe identifica con quella raffigurata in primo piano a destra nell'affresco. La chiesa oggi visibile ha le semplici forme di un'architettura rurale a navata unica con tetto a spioventi e certamente non può essere identificata con la chiesa dipinta dallo Zingaro, che lascia ampio spazio alla sua formazione veneta dipingendo campanili scanalati in mattoni e cupole con paralleli e meridiani. (Fig. 5)



Fig. 5: Antonio Solario, *Arrivo in Effide*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Fig. 6: Antonio Solario, *Il miracolo del crivello*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Nel terzo affresco con un movimento che dal fondo procede verso il primo piano nel rispetto delle regole prospettiche assistiamo ad un progressivo avvicinamento agli spazi urbani. (Fig. 6) Il tempo del viaggio è per il momento terminato, siamo in quello della permanenza: ad Affile Benedetto compirà il suo primo miracolo, la ricomposizione del crivello e dunque l'architettura della città occupa l'intera scena. L'evento si sviluppa in due momenti, quello in cui il santo restituisce integro l'utensile alla nutrice e quello in cui la folla inneggiante al miracolo avvenuto appende l'oggetto sul portale della chiesa. Lo Zingaro allora a sinistra di chi guarda delinea un palazzo rinascimentale con portico, dove avviene il miracolo, a destra con una dettagliata prospettiva è nuovamente rappresentata in forme rinascimentali venete la chiesa di san Pietro verso la quale accorre la folla. La separazione

cronologica tra i due eventi viene qui resa non attraverso un elemento naturalistico - l'albero - come si è visto tra Norcia e Roma e tra Roma e Affile nel primo e nel secondo affresco, bensì con un elemento architettonico, una colonna. Finora antefatto e fatto risultano sempre separati, da questo punto in poi saranno compresi in un'unica visione. Il clamore per il miracolo compiuto non piacque a Benedetto che

non amava affatto le lodi del mondo: bramava piuttosto sottoporsi a disagi e fatiche per amore di Dio, che non farsi grande negli onori di questa vita. Proprio per questo prese la decisione di abbandonare anche la sua nutrice e nascostamente fuggì. Si diresse verso una località solitaria e deserta chiamata Subiaco, distante da Roma circa 40 miglia, località ricca di fresche e abbondantissime acque, che prima si raccolgono in una ampio lago e poi si trasformano in fiume [San Benedetto. *La Regola. La Vita* 2005, p. 135].

E' il momento in cui san Benedetto decide di fare esperienza di vita eremitica ritirandosi nel Sacro Speco di Subiaco, una grotta scavata nel monte Talèo:

In quel luogo di solitudine, l'uomo di Dio si nascose in una stretta e scabrosa spelonca. Rimase nascosto lì dentro tre anni e nessuno seppe mai niente, fatta eccezione del monaco Romano. Questi dimorava in un piccolo monastero non lontano, sotto la guida del padre Adeodato; [...] Dal monastero di Romano però non era possibile camminare fino allo speco, perchè sopra di questo si stagliava un'altissima rupe [San Benedetto. *La Regola. La Vita* 2005, p. 136].

Nelle località della valle dell'Aniene Benedetto trascorrerà un tempo abbastanza lungo della sua vita - non meglio precisato nel racconto gregoriano - facendo esperienza della vestizione monastica, di vita eremitica e poi cenobitica, fondando dodici monasteri e compiendo vari miracoli, prima di ripartire per Cassino. Il tempo della permanenza è rappresentato dal Solario, in particolar modo nelle quattro scene di ambientazione naturalistica relative alla vestizione (Fig. 7), alla penitenza nel Sacro Speco, al pranzo di Pasqua e alla tentazione. La superficie muraria dell'affresco è interamente dipinta con antri, rupi e una fitta vegetazione, mentre la rappresentazione del costruito è spostata in secondo piano, per lasciare spazio a momenti di raccoglimento, di preghiera, di riflessione in ambiente naturale.

Il carattere di questi paesaggi è umbro evidentemente dalle balze diritte ornate di pittoreschi gruppi di alberi, abbelliti di lontane vedute di campagne, di laghi, di città. E in ogni parte appare la cura, l'industria, l'operosità del pittore, l'osservazione delle cose naturali, la tendenza al realismo [...] veste la terra di pianticelle condotte diligentemente foglia per foglia, tra le erbe pone il nido di un uccello, uccelli posano sui rami degli alberi o si levano a volo, pei viottoli ermi gente va e viene a piedi, a cavallo [...] e in tutto questo mondo, che vive e si muove, regna un ordine meraviglioso, una singolare disposizione armonica, ogni cosa è al suo posto e gli alberi e gli altri oggetti, che grandeggiano innanzi per ragione della prospettiva, non ingombrano, non covrono il fondo, resta spazio da ogni canto, l'ambiente pare che s'ingrandisca, la calma solenne dell'eremo è diffusa in ogni parte [Faraglia 1896, 136].

Negli angoli appare talora Subiaco sulle rive dell'Aniene con la sua cinta fortificata. La moltitudine di personaggi delle scene precedenti è ormai sostituita dalla tranquilla attività di figure minute: uomini in barca, un pescatore e svariati animali nascosti tra gli alberi, alcuni uccelli in volo, dei cigni, un coniglio, un gufo. L'architettura va progressivamente

GIULIANA RICCIARDI

scomparendo per essere totalmente assente quando Benedetto viene raffigurato nello Speco. (Fig. 8) Qui non vi è niente di costruito che non sia natura, pochissime figure, Benedetto, Romano, il diavolo e qualche animale, un'aquila, un corvo, un coniglio, un cervo, un lupo, alcuni uccelli in volo.

Tutta questa storica parte della vita di san Benedetto viene chiaramente presentata nel fondo della valle di Subiaco popolata da elci con molti uccelli di vario colore posati sui tronchi, e vestita di piante d'ogni sorte. Secondo il biografo del Santo il desinare, che in quel giorno di Pasqua il prete recò a Benedetto si fece nell'interno della triste spelonca, dove questi mortificava la carne in continue penitenze. Ma l'artista, che anche nella varietà voleva cogliere il bello de' suoi dipinti, trasse la mensa fuori dello speco e l'allogò in un paese, a cui la fecondità della sua immaginativa dette forme leggiadre e deliziose. In siffatta guisa potette egli evitare la monotonia spiacevole in che sarebbe caduto se figurato avesse per la seconda volta l'interno di un'orrida grotta, solo per rappresentare la parte semplicissima, qual è quella del prete assiso a mensa col solitario [D'Aloe, 1846, 43].



Fig. 7: Antonio Solario, *La vestizione di san Benedetto*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Fig. 8: Antonio Solario, *San Benedetto nello Speco*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

L'architettura torna dominante nell'ottavo affresco con un chiostro in cui avviene il miracolo del vino: Benedetto è ormai uscito dalla Speco e ha elaborato un nuovo modello di vita monastica, quello cenobitico che andrà diffondendo nella valle dell'Aniene, fondando dodici monasteri costituiti ognuno da dodici monaci e accogliendo nella sua comunità i giovani Mauro e Placido figli di nobili romani.

Negli affreschi successivi la rappresentazione della valle dell'Aniene con il lago e le costruzioni lungo le sue rive (Fig. 9) si fonde con gli spazi della cittadella monastica benedettina, chiese, chiostri, celle, refettori (Fig. 10), nei quali si rappresentano gli ideali della *Regola*, la preghiera e il lavoro. In questo impianto strutturale si susseguono anche i miracoli di san Benedetto, come nel dodicesimo e tredicesimo affresco che si compongono come un'unica grande scena sulle rive dell'Aniene con gli episodi del contadino goto e del salvataggio di Placido. Un unico suggerimento si trae in proposito dal racconto gregoriano, le scene si svolgono sulla riva del lago: «Il terreno che il Goto si accinse immediatamente a sgomberare si stendeva proprio sopra la riva del lago [...] Un giorno mentre il venerabile Benedetto sedeva nella sua stanza, il piccolo Placido [...] uscì ad attingere acqua nel lago» [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 148-149].



Fig. 9: Antonio Solario, *Il miracolo del contadino goto e il salvataggio di Placido*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Il viaggio di san Benedetto riprende e si conclude nel quindicesimo affresco con l'arrivo a Cassino che, raffigurato come luogo di permanenza, occupa l'intera superficie affrescata: qui san Benedetto fonderà l'abbazia e darà la *Regola*.

Il paese di Cassino è situato sul fianco di un alto monte, che aprendosi accoglie questa cittadella come in una conca, ma poi continua ad innalzarsi per tre miglia, slanciando la vetta verso il cielo.

GIULIANA RICCIARDI

C'era in cima un antichissimo tempio, dove la gente dei campi, secondo gli usi degli antichi pagani, compiva superstiziosi riti in onore di Apollo. Intorno vi crescevano boschetti, sacri ai demoni, dove ancora in quel tempo, una fanatica folla di infedeli vi apprestava sacrileghi sacrifici [*San Benedetto. La Regola. La Vita* 2005, 154].

Cassino è raffigurata con l'omonimo colle alla cui sommità si trovava un antico tempio di forma circolare dedicato ad Apollo che Benedetto farà abbattere per edificare l'abbazia di Montecassino. (Fig. 11) A Cassino avrà luogo anche l'incontro con Totila re dei Goti rappresentato nel ventesimo affresco che conclude il ciclo napoletano, al quale forse contribuirono altre maestranze.



Fig. 10: Antonio Solario, *Il miracolo del pane*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Fig. 11: Antonio Solario, *L'arrivo a Cassino*, Napoli, monastero dei santi Severino e Sossio, chiostro del Platano (Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini).

Da Norcia a Cassino al viaggio fisico di Benedetto corrisponde un suo viaggio interiore, un passaggio dalla vita laica a quella spirituale, dalla vita in città alla vita monastica, e ancor più dal modello monastico eremitico a quello cenobitico. Il viaggio reale da Norcia a Roma, da Roma ad Affile, da Affile a Subiaco fino a Cassino è reso dallo Zingaro con la rappresentazione sullo sfondo di ambienti e città percorsi e in primo piano dei luoghi della permanenza. Il viaggio interiore si può leggere nel passaggio dalle architetture urbane agli ampi scorci naturalistici, da torri e cinte murate, palazzi, chiese e piazze, a vallate sinuose, rupi, alberi, cespugli fino al ritorno all'architettura degli spazi monastici del chiostro, della cella, del refettorio, luoghi in cui trova accoglienza il nuovo modello di vita monastica. I mutamenti del viaggio si leggono anche nell'uso delle forme e dei colori degli affreschi nel

passaggio dalla frequentazione di personaggi autorevoli in abiti d'epoca, all'uomo Benedetto, solo nel Sacro Speco, infine alla comunità di monaci in abito nero nel cenobio.

Il nostro Zingaro, che nell'arte del dipingere non ebbe eguali nella scuola del suo paese, era anche egli architetto di abilità grandissima. E non potendo innalzare monumenti reali, perchè non erano come noi sono ai dì nostri, frequenti le occasioni di costruire edifici di pianta, volle sfogare almeno coll'agevolezza del pennello tutte le sue idee grandiose e i suoi vasti concepimenti, e svelarci il gusto architettonico che si avea formato dopo l'aver tanto visto e studiato nelle sue faticose peregrinazioni in vari punti d'Italia. Egli pertanto nelle pitture di questi portici di S. Severino vi ha introdotto città, chiese, templi, monumenti, palagi, case, ec. I quali tutti arricchì di ogni sorta di ornamento che si addiceva alla qualità degli edifici, ritraendoli però non sempre secondo lo stile dell'epoca cui si rapportano, quando l'arte era affatto barbara, ma bene spesso secondo lo stile dell'epoca sua, quando l'arte era nella giovinezza del risorgimento [D'Aloe 1846, 17-18].

Bibliografia

- BORGHINI, B. (1972). *Congetture topografiche sul libro Il dei Dialoghi di S. Gregorio*. «Benedectina», XIX , pp. 587-593.
- CARONTI, L. (1996). *Il cenobitismo di S. Benedetto da Norcia a Subiaco, Montecassino, regioni d'Italia e d'Europa nell'alto medioevo*. Subiaco.
- D'ALOE, S. (1846). *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli dinotanti i fatti della vita di S. Benedetto*. Napoli.
- FARAGLIA, N. F. (1896). *I dipinti a fresco dell'atrio del Platano in S. Severino*. «Napoli Nobilissima». Napoli, pp. 49-52, 135-137, 167-168.
- MAZZOLENI, J. (1964). *Il monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato di Napoli*. Napoli: Arte Tipografica.
- PANE, R. (1975-1977), *Gli affreschi di Antonio Solario nel chiostro del Platano*, in *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano: Edizioni di Comunità, pp. 267-278.
- PENCO, G. (2002). *Storia del monachesimo in Italia*. Milano: Jaca Book.
- PESSOLANO, M. R. (1978). *Il convento napoletano dei SS. Severino e Sossio: un insediamento monastico all'interno della città*. Napoli: Editoriale scientifica, 1978
- San Benedetto. La Regola. La Vita*. (2005). Milano: San Paolo editore.
- PONZI, E., MADDALO, S. (2012). *Metafore di una città: San Pietro e Castel Sant'Angelo come immagini di Roma*, in *La basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di Morello G., Roma: Gangemi, pp. 81-104.
- RICCIARDI, G. (2008). *I luoghi del racconto: il viaggio di san Benedetto*. Napoli: Università degli Studi di Napoli "Federico II".
- RICCIARDI, G. (2012) *Dall'eremo al cenobio: la vita di san Benedetto narrata nel ciclo pittorico del monastero dei SS. Severino e Sossio*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali.*, a cura di Stefano Bertocci, S. e Parrinello, S. Firenze: Edifir, pp. 244-249
- SALVATORELLI, L. (2007). *San Benedetto e l'Italia del suo tempo*. Bari: Laterza.
- SERRA, L. (1906). *Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli*. «L'Arte». Roma: tip. dell'Unione cooperativa editrice, IX, pp. 206-212.

La geografia antropica delle tre province pugliesi nelle Descrizioni del Regno di Napoli (dal XVI al XVIII secolo)

Anthropogeography of the three apulian provinces by the Descrizioni of the Reign of Naples (16th-18th century)

ORONZO BRUNETTI

Università degli Studi di Parma

Abstract

Apulia was not involved in the Grand Tour until the end of the XVIII century; there is lack of journals, notes and sketch-books which would have been useful to appreciate the point of view of foreign travellers; from XVI to XVIII century it is possible to describe the south of Italy using internal point of views: the Descrizioni, first of all that of S. Mazzella (1593) until that of G. Cono Capobianco (1794) with different other essays. Those works discern aims and basic reasons, but each critical investigation of them give us the image of an energetic anthropic landscape which has transformed during centuries. Different Descrizioni have been useful for the following works, ordered by one central power: that is one of L. Giustiniani (1797-1816) result of enlightenment culture, G.M. Galanti (1786-94) with social-economic purposes, the Atlas of G. Rizzi Zannoni (1812) which graphically recaps the preceding experiences. My paper is focused on the Apulia, involving the analysis of local history and chronicles of the main towns as well as a contemporary cartography.

Parole chiave

Regno di Napoli, Puglia, Capitanata, Terra di Bari, Terra d'Otranto
Kingdom of Naples, Apulia, Capitanata, Terra di Bari, Terra d'Otranto

Introduzione

L'analisi della "geografia dei letterati" napoletani offre lo spunto per alcune riflessioni; il punto di vista interno rappresenta un Regno che muta con lentezza anche perché, soprattutto nel Seicento, gli autori riutilizzano informazioni di seconda mano. Infatti, secondo Giovanni Muto, nelle descrizioni non va cercata la veridicità ma il senso delle differenze [Muto 2001, 418]. Il genere delle *Descrizioni* fu un prodotto proprio del Vicereame spagnolo, nato intorno alla metà del Cinquecento per poi svilupparsi nel secolo seguente e quindi riconfigurarsi nel secolo dei Lumi.

È da un'assenza che bisogna cominciare a ragionare; nella *Descriptione della Puglia* di Giacomo Gastaldi, prima immagine moderna della regione pubblicata postuma a Venezia nel 1567, mancano la Capitanata e buona parte della terra di Bari: Terra d'Otranto è pertanto sineddoche dell'intera regione [Brancaccio 1991, 137-139]. A quella provincia, Antonio de Ferraris (detto il Galateo) aveva dedicato un'opera che, appoggiandosi agli scritti antichi, parla con nostalgia del lontano splendore legato al mondo della Magna Grecia di contro al ruolo di modesta periferia; celebrando la felice posizione geografica e capacità produttive Galateo arriva a paragonare il Salento all'intera Italia [Bray 1996; De Ferraris 1974].

ORONZO BRUNETTI

La specificità del Salento avrebbe assunto un significato diverso nel ventennio toledano quando la provincia divenne bastione contro il turco, al centro degli interessi di militari e architetti, i quali costruirono le macchine da guerra più aggiornate che avrebbero trasformato il ruolo della regione [Brunetti 2016].

È Leandro Alberti, anch'egli molto legato ai testi antichi (Strabone, Plinio, Appiano, Pomponio Mela) e che pare non conoscesse l'opera di Galateo, a far capire il perché del titolo della carta di Gastaldi: nella sua *Descrizione di tutta Italia* si legge infatti che la regione salentina "fu etiandio nominata Puglia, et al fine Terra d'Otranto" [Alberti 2003; Petrella 2004]. Sebbene voce esterna e con diversi limiti, l'opera di Alberti deve essere considerata un punto di partenza da cui misurare distanze culturali; visitando la regione nel 1525, l'abate bolognese registra l'inizio del processo di militarizzazione cui attribuisce la scarsa attività mercantile, lo stato dei porti, le condizioni delle strade. Per lo stesso motivo quasi tutte le città risultano in condizioni precarie fatta eccezione per Lecce, Bari, Trani e, singolarmente, indica Monopoli quale città di "grand'ambito e ... ben ornata di sontuosi edifici". Ciò che l'abate bolognese vedeva era anche l'inizio del processo di "ruralizzazione delle città costiere", che andavano abbandonando le attività mercantili e marittime per ripiegarsi verso l'entroterra e l'agricoltura [Brancaccio 1991, 151]. È infatti nella descrizione del paesaggio agrario che Alberti coglie le diverse anime dell'intera Puglia: ricorda le "selve di olivi" (da Trani a Taranto, da Ostuni a Otranto, tra Galatina e Nardò), la presenza di giardini ricchi di agrumi, vigne e frutteti, di selve per cacciare (fra Ostuni, Ceglie e Martina), pascoli (da Gioia ad Acquaviva), grandi estensioni coltivate a grano (Altamura, Spinazzola, il Tavoliere) [Massafra, Russo 2003].

397
CAPITANATA
DVODECIMA
PROVINTIA DEL REGNO
DI NAPOLI.
DEL SIGNORE SCIPIONE MAZZELLA
NAPOLITANO.



Fig. 1: Stemma della Provincia di Capitanata (da Mazzella 1586).

1. Dalla Descrizione di Mazzella al Dizionario di Giustiniani

Le descrizioni cinque e seicentesche fecero propria la struttura e il titolo del testo albertiano; fra di loro, quelle edizioni riciclavano gli stessi dati tanto che non mancavano accuse di plagio [de Pinto, Polignano, Salvemini 2010]. La comparsa di questo genere letterario rispondeva a diverse esigenze: da un lato la presenza del viceré, la mutata realtà politica, una timida ripresa economica rendevano necessaria definire un'identità e un'immagine condivisa del Regno; per un altro verso c'era la necessità del mercato editoriale di disporre di opere facilmente commercializzabili al pari delle guide, soprattutto di Napoli. La struttura politico-geografica, la presenza di una capitale ingombrante, rendevano doppiamente utili quegli strumenti: per le élite cittadine e provinciali; da qui derivano le scelte dei vari dedicatari [Lerra 2004].

La *Descrizione* di Scipione Mazzella è la più ambiziosa come già il ricco frontespizio anticipa: sullo sfondo di una Napoli ideale, con il golfo pieno d'imbarcazioni e il Vesuvio sul margine sinistro, una figura allegorica sostiene i partiti separati dello stemma del Regno [Mazzella 1586; Ventura 2009]. Pubblicata nel 1586 in due volumi, con edizioni successive compresa una in lingua inglese (1654), l'opera è il tentativo di liberarsi degli schemi celebrativi per costruire uno sfaccettato quadro delle diversità del Regno, che sarebbe rimasto pressoché invariato fino al XVIII secolo. Il primo volume illustra per ognuna delle dodici province, sintetici dati storici, i caratteri fisici, le opere di difesa, le principali risorse economiche e le tassazioni versate, l'elenco dei centri abitati (citati nel testo) con l'indicazione per ciascuno dei *fuochi* secondo il censimento del 1561, le reliquie lì dove c'erano, i personaggi celebri, i nomi dei feudatari. Nel secondo volume, l'autore mette invece in evidenza lo stato e pertanto organizza le stesse informazioni per temi (elenchi delle montagne, dei fiumi, delle difese, delle tassazioni, eccetera) completando il quadro con elenchi dei re e dei viceré di Napoli, degli organi di amministrazione dello stato, dell'organizzazione ecclesiastica, delle famiglie titolate, della nobiltà di seggio. Nonostante siano costruiti in modo diverso, i due volumi sono complementari e in stretta relazione; due punti di vista di diversi guardano al Regno l'uno in modo analitico (provincia per provincia) l'altro tematico.

Per Mazzella l'intero Regno gode di una posizione felice e di risorse abbondanti; la sua narrazione enfatica mira a far risaltare la complessità e l'articolazione dello stato ed evidenziare le peculiarità di ciascuna provincia. Passando alla Puglia, dotata di un territorio ovunque fertile, Mazzella rende un quadro verosimile dell'ossatura urbana, forse il più significativo discrimine fra le tre province da mettere in relazione con la ripresa demografica ed economica del secondo Cinquecento. Più in generale, la penisola salentina è segnata dal ruolo di „bastione” contro il turco; il barese per la vocazione all'attività mercantile, il foggiano per la presenza di città legate al sistema di produzione agricola. In Terra d'Otranto, emergono per grandezza e qualità alcune città; “Taranto nobile”, “Gallipoli, città molto bella e popolosa” e “Brindisi, che già fu una delle prime città d'Italia”, sono accomunate dalla presenza di poderose fortificazioni volute dai re aragonesi e da porti che la natura ha reso sicuri, soprattutto quello di Brindisi “simile alla testa di un cervo”. Di quest'ultima città, Mazzella coglie la decadenza che la stava portando a perdere importanza con una descrizione, sebbene breve, dai toni melanconici che ben mettono in risalto “la solitudine delle città grandi”. Ancora le difese sono centrali nella presentazione di Otranto mentre per Lecce, dove era conclusa la costruzione di uno dei castelli più importanti del Viceregno, l'attenzione si concentra sul ruolo amministrativo della città (capoluogo dal 1539), sulla ricchezza degli edifici religiosi e civili tanto considerarla una “picciol Napoli”, topos artistico-letterario derivato dall'*Apologia paradossica della città di Lecce*, scritta da Scipione Ammirato nel 1567. Nel racconto di Terra di Bari la descrizione del paesaggio agrario è più curata: “La fertilità, e bontà di questa Provincia è molto grande ... Sonvi gran selve di mandorli, e di olivi molto ordinatamente disposti, e di tanta altezza, che par, che la natura l'abbia prodotti per meraviglia de gli huomini”; dal testo emerge il rapporto che lega le città della costa a quelle dell'entroterra anche se la mancanza di cenni all'attività mercantile, un tempo fiorente, testimonia l'inizio della perdita di una funzione e la perdita di dinamismo territoriale [Quaini 1976, 16-17]. Numerose sono le città ricordate: Barletta “molto nobile e ricca”, Trani, Molfetta “città molto civile”, Gravina “città grande ... granaio di Puglia”, Bitonto “ricca e popolosa”, Andria “nobile e bella”. Sono citati i grandi feudatari: Ferrante Gonzaga, Francesco del Balzo, Antonio Orsini, Giulio

ORONZO BRUNETTI

Acquaviva d'Atri, e ricordate le reliquie presenti in alcune chiese; la città Bari s'identifica a tal punto con San Nicola che Mazzella non ritiene opportuno raccontare altro. Per Monte Sant'Angelo in Capitanata, l'attenzione si concentra sulla presenza del santuario dedicato all'arcangelo, luogo di pellegrinaggio sin dal medioevo che Mazzella descrive nell'articolazione spaziale, risultando così l'unica architettura descritta. Riferendosi a Matera, in Terra d'Otranto, Mazzella aveva solo ricordato la "stravaganza del suo sito". La Capitanata risulta molto ricca di popolazione ma con sole dieci città (Sant'Angelo, Manfredonia, Siponto, Lesina, Vieste, Ascoli, Bovino, Volturara, Termole, Troia); questa situazione instaura un singolare rapporto fra città e territorio che Mazzella non trascura di mettere in risalto: "nel tempo di lavorare i campi, o di raccogliere i frutti [gli abitanti] passano alla campagne co' loro giumenti carichi di pane, vino e altre cose necessarie per tanti giorni, e con i buovi vi dimorano di giorno, e notte, infino che hanno coltivato, e seminato, o vero raccolto il grano, l'orzo, e l'altre biade. Il che fatto, accendono il fuoco nella paglia, e ritornano col raccolto alle loro stanze, ove si stanno, infino che bisogna di nuovo lavorare, e seminare". Una società rivolta verso l'interno, con un'economia basata sull'agricoltura tanto che gli abitanti "non usano varcar" il mare". Un cenno importante è dato a una delle maggiori entrate del Regno, la "Dogana delle pecore", di cui è descritta la transumanza, le modalità di esazione della tassa (già in uso al tempo dei romani), e ricordato il 1592 quando 4.471.496 pecore passarono nei pascoli della regione. Passando per Cagnano e Carpino, Mazzella elogia le qualità del barone Antonio Nava riconoscendogli il contributo all'uscita della seconda edizione della sua opera. A infestare le tre province ci sono le cavallette, numerose più che in ogni altra parte d'Italia, ed è pure comune il fenomeno del „tarantismo“ dovunque curato con il suono e il canto.

Analizzando la *Descrittione*, Giovanni Muto individua una serie di variabili che servono a definire una "individualità antropologica" [Muto 2001, 416-423]; l'aspetto individuato dallo storico è importante anche perché Mazzella è l'unico autore a considerare questi risvolti, anche se, in alcuni casi, il suo sembra più uno sforzo nella ricerca di sinonimi, data la difficoltà di trovare differenze significative. Ad ogni modo, da curiose annotazioni si legge ad esempio che i salentini vestono "civilmente" e i soli abitanti di Lecce "tutti molto pomposo", mentre in Capitanata "non molto attillato"; dati utili a stimolare la meraviglia dei lettori che non uscivano al di fuori delle proprie città ma così perpetuando pregiudizi, o creandone di nuovi. Traccia i diversi caratteri somatici: alti, olivastri e gran lavoratori sono gli uomini della Terra di Bari, onorevoli e compite le loro donne; si trovano in Capitanata uomini alti, proporzionati e scuri in viso a causa del caldo così come di bella presenza e con "cervello gagliardo" sono i salentini. Solo i leccesi risultano dediti alle lettere (la città contava infatti diverse accademie) e per altro verso "s'essercitano assai nell'arme" come nel resto della regione; ma, se gli abitanti di Terra di Bari sono ardimentosi all'inizio di una battaglia e poi subito fiacchi che sembrano donne, in Capitanata la costituzione forte rende gli uomini ardimentosi e portati all'uso delle armi.

Le descrizioni successive seguirono lo schema impostato da Mazzella, come quella del 1609 di Enrico Bacco, libraio di origini tedesche [Bacco 1609]; nell'economia del testo l'attenzione maggiore è su Napoli. Una sintetica frase racchiude le caratteristiche degli abitanti dell'intero Regno: "I suoi popoli sono gente armigera e valorosa, così in terra, come ancora in mare, et in tutte le scienze et arti attissima e di somma eccellenza, ma più che ad ogn'altra facultà alla legale inchinata". Il quadro sulle provincie è minimo, quasi semplici didascalie ad accompagnare i singoli stemmi, oltre agli elenchi delle città regie e franche, dei castelli e delle torri. Due indizi portano però a comprendere come la città

continui ad essere l'oggetto principale di attenzione: per Bacco la qualità dipende dalla presenza o meno di un vescovado e dalla quantità della nobiltà presente, elencata per le principali città. Si tratta di un lungo catalogo di cognomi, forse funzionale a soddisfare la vanità di chi avrebbe potuto essere potenziale acquirente o finanziatore. La successiva edizione curata nel 1620 da Cesare d'Engenio segue lo schema noto, aggiorna i dati sulla popolazione affiancando ai dati del censimento del 1595 quelli del 1611 [Bacco 1620]. Nei capitoli sulle province, la descrizione del paesaggio sociale ed economico scompare quasi del tutto, cenni sintetici ai porti e alle difese sono quasi casuali, mentre i toni insistiti sulla fertilità dei suoli e la ricchezza dei raccolti è in relazione alla storia e al prestigio delle città inserite in quei contesti. Il tema della città si conferma filo conduttore delle *Descrizioni*. La presenza di numerosi e popolosi centri è messa in evidenza in modo nuovo dedicando a ciascuna delle principali uno spazio autonomo dove per mezzo di una narrazione storico-erudita, l'autore ripercorre le origini e quindi pone grande attenzione alla scena religiosa (chiese, reliquie, riti) che trova il culmine in Monte Sant'Angelo; non va dimenticato che lo stesso d'Engenio lavorava in quegli anni alla sua opera più celebre, la *Napoli sacra* edita nel 1623 [De Martini 2003]. D'Engenio passa dalla descrizione corografica a brevi *laudationes urbium*, costruite intorno alla storia e alla religione. Per quanto in modo deduttivo, l'opera rispecchia i dati degli studi demografici ed economici che per il periodo a cavallo fra i due secoli individuano una perdita di popolazione del Salento e la tenuta della Terra di Bari [Bulgarelli Lukacs 2009, 85]. La crisi della Terra d'Otranto è evidente dalle assenze: per Brindisi, Taranto e Gallipoli nessun riferimento ai porti, la cui attività era ridotta, e alle fortificazioni (solamente per Gallipoli); Lecce è contenuta nel *cliché* della "picciola Napoli". Maggior rilievo hanno le città del barese e di Capitanata la cui consistenza urbana emerge leggendo della presenza di strade larghe e belle, di palazzi sontuosi, di fortezze (in particolare per Barletta, Monopoli e Lucera). Solo l'impianto urbano di Manfredonia è descritto e ammirato da d'Engenio, forse perché evoca il fondatore: "Fu fabbricata questa città molto nobilmente, e ben intesa, posta in quadro oblungo con le sue strade dritte, e belle, che di bellezza di sito ha città pari, gira un miglio e mezzo circa, ha molte chiese, e monasteri, e è molto civile ...". Mazzella, Bacco, d'Engenio furono gli autori cui ricorse Ottavio Beltrano, libraio e tipografo, per la sua edizione del 1640 [De Pinto, Polignano, Salvemini 2010, 85]; l'immagine della Puglia è diventata ormai uno stereotipo: una regione policentrica con numerose città che si contendono il primato anche in base al numero della popolazione ospitata. Una regione che produce in gran quantità olio, grano (caratterizzando il paesaggio) ma i cui porti languono, infatti non vengono ricordati.

Il nuovo secolo si apre con un'opera che esula dagli intenti di questo contributo; si tratta dei volumi dell'abate Luigi Pacichelli che descrisse "in prospettiva" il Regno nel 1703; il suo punto di vista resta esterno, quello di un uomo che per le sue curiosità aveva viaggiato in Europa e con lo stesso spirito girò per il Vicereame, dove risiedeva essendo curatore dei beni regnicoli di Ranuccio II Farnese [Pacichelli 1703; Carrino 2014]. Rientra nei binari storiografici del secolo precedente l'erudita *Descrizione* di Gerardo Cono Cabopiano, sbilanciata nell'analisi degli aspetti fiscali pubblicata nel 1794 quando ormai lo sguardo sul regno seguiva binari differenti dovuti alla riacquistata autonomia del Regno (1734) e alla nuova temperie culturale.

L'intento di sistematizzare secondo una logica nuova, enciclopedica, un approccio che si potrebbe definire neutro, è alla base del *Dizionario ragionato* di Lorenzo Giustiniani [Giustiniani 1797-1816]; "Il principale oggetto della medesima non è quello di disporre

ORONZO BRUNETTI



Fig. 2: Stemma della Terra di Bari (da Mazzella 1586).



Fig. 3: Stemma della Terra di Otranto (da Mazzella 1586).

alfabeticamente i nomi de" luoghi abitati (...) ma bensì l'indicare in ciascuno di essi la vera situazione, ed ogn'altro, che merita un particolare esame" un fine tanto più difficile perché, come egli stesso scrive, le informazioni erano difficili da reperire, ossia erano ritenute inaffidabili le opere precedenti; a Giustiniani manca anche il supporto di un'ideonea cartografia, dato che Rizzi Zannoni non aveva completato la sua opera ma doveva conoscere il lavoro di Giuseppe Maria Galante, una delle prime forme di collaborazione fra riformatori e dinastia borbonica [Consiglia 2013]. Partendo dalle città, non più filo conduttore ma protagonista, l'immagine del paesaggio sembra l'emanazione della loro ricchezza, della loro grandiosità; un paesaggio che non è mutato rispetto a quello dei secoli precedenti, con una campagna ordinata e produttiva, ampi pascoli, estensioni a frumento. L'entità regionale è ridotta alla descrizione dei confini, ai dati statistici sulla popolazione, le unità di misura e così via. L'analisi di ogni singola città è condotta sui testi di scrittori antichi le cui tesi vengono verificate anche attraverso la presenza di monumenti (Gravina); da questo approccio, Giustiniani dà al lettore più strumenti per comprendere il perché dell'importanza di una città che dipende da un insieme di fattori: la storia, i manufatti (anche se non cita mai nomi di artisti ad eccezione della lunga voce dedicata a Napoli), il territorio, l'economia, la società. Attraverso questo modo di procedere i vari centri urbani risultano davvero differenziati ed emergono nuove gerarchie, nuovi panorami culturali. Sono significative le descrizioni di Andria, di Barletta con il paesaggio delle saline; di Lecce, per la quale l'interesse va oltre l'osservazione dei ricchi edifici e si sofferma anche sul materiale utilizzato: "una certa pietra color bianco, che cavano ne" contorni della città". Né mancano

osservazioni sullo stato di abbandono di piccoli centri così come per diversi porti che risultano poco utilizzabili (Brindisi, Otranto). Inoltre la presenza di famiglie ricche, di ospedali, di monti di pietà, di scuole, conduce al tema della felicità muratoriana [Muratori 1749] che una buona amministrazione garantisce ai sudditi. Tema antico nella cultura italiana, come dimostrano gli affreschi senesi con gli effetti del buono e del cattivo governo, dipinti da Ambrogio Lorenzetti nel 1339.

Conclusioni

Improntati ad uno spirito diverso, perseguendo finalità non più encomiastiche ma analitiche, le *Descrizioni* del Regno prodotte nel Settecento furono comunque debitrice di quelle dei secoli precedenti anche se, le informazioni riprese, di carattere storico e statistico, venivano verificate rileggendo i testi antichi e integrando con notizie d'archivio. La produzione celebrativa del Settecento è legata alle storie particolari delle realtà urbane, scritti mossi dall'orgoglio del campanile che rimase un fenomeno provinciale [La Salandra 2004; Rosiello 2004]. Nella strada aperta da Giustiniani, differentemente, s'intravede lo sforzo di costruire un'immagine quanto più verosimile del Regno, una strada perseguita anche, ognuno secondo i propri interessi, da Francesco Longano, i già citati Galanti e Rizzi Zannoni, Henry Swinburne, Carl Ulysses De Salis Marschlins.

Bibliografia

- ALBERTI, A. (2003). *Descrizione di tutta Italia*, riproduzione anastatica dell'edizione 1568. Venezia: Lodovico degli Avanzi, I-II (con saggi introduttivi). Azzano San Paolo (Bergamo): Leading Edizioni.
- BACCO, E. (1609). *Il Regno di Napoli in dodici provincie*. Napoli: Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale.
- BACCO, E. (1620). *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie [...] corretta e ampliata dal sig. Cesare d'Engenio*. Napoli: Lazaro Scoriggio.
- BRANCACCIO, G. (1991). *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*. Napoli: Guida.
- BRAY, M. (1996). *Iacopo Antonio Ferrari*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; 46, 1996, pp. 622-623.
- BRUNETTI, O. (2016). *Tra Pallade e Minerva: le fortificazioni del vicereame di Pedro de Toledo*. In *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez, García. Napoli: Tullio Pironti editore, pp. 733-770.
- BULGARELLI LUKACS, A. (2009). *La popolazione nel primo Seicento (1595-1648). Analisi differenziale degli effetti distributivi della crisi e ipotesi di quantificazione delle perdite demografiche*. In *SIDeS, "Popolazione e Storia"*, pp. 77-114.
- CARRINO, A. (2014). *Giovan Battista Pacichelli*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960; 80, pp. 121-124.
- CONSIGLIA, M. (2013). *Giuseppe Maria Galanti: letterato ed editore nel secolo dei lumi*. Milano: Angeli.
- DE FERRARIIS, A. (1974). *Epistole salentine (Ad Loysium Palatinum – de situ lapygiae – Callipolis descriptio)*, edizione a cura di Paone, Michele. Galatina: Congedo.
- DE MARTINI, A. (2003). *Storiografia dell'architettura napoletana, dall'Umanesimo all'Illuminismo*. Napoli: Liguori, pp. 90-98.
- DE PINTO, F. POLIGNANO, G. SALVEMINI, B. (2010). *Carte dei moderni, repertori degli antichi. Per una cartografia dell'insediamento pugliese fra antico regime e monarchia amministrativa*. In *Atlas. Atlante della Puglia moderna e contemporanea*, a cura di Denitto, A.L. Bari: Edipuglia, pp. 7-28.
- GIUSTINIANI, L. (1797-1816). *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, I-IX. Napoli, s.e.
- LA SALANDRA, V. (2004). *Capitanata e Terra di Bari*. In *Lerra*, 2004, pp. 421-444.
- LERRA, A. (2004). *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna*, a cura di Lerra, A. Manduria-Bari-Roma: Piero Laicata editore.

ORONZO BRUNETTI

- MASSAFRA, A. RUSSO, S. (2003). *Terra d'Otranto, Terra di Barri, Puglia Piana (Puglia)*. In Alberti, 2003, I, pp. 151-156.
- MAZZELLA, S. (1586). *Descrittione del Regno di Napoli*. Napoli: G.B. Cappello.
- MURATORI, A. (1749). *Della pubblica felicità*. in Lucca: s.e.
- MUTO, G. (2001). *Capitale e province*. In *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 11-13 gennaio 2001), a cura di Galasso, G., Musi, A. Napoli: Società napoletana di Storia patria, pp. 411-445.
- PACICHELLI, G.B. (1702). *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci provincie*. Napoli: stamperia di Michele Luigi Mutio, I-III.
- PETRELLA, G. (2004). *L'officina del geografo. La "Descrizione di tutta Italia" di Leandro Alberti e gli studi grafico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*. Milano: Vita e Pensiero.
- QUAINI, M. (1976). *L'Italia dei cartografi*. In *Storia d'Italia, VI, Atlante*. Torino: Einaudi, pp. 5-52.
- ROSIELLO, C. (2004). *Terra d'Otranto*. In Lerra 2004, pp. 445-466.
- VENTURA, P. (2009). *Scipione Mazzella*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; 72, pp. 554-557.

La rappresentazione delle città come espressione di comunità civica e l'importanza di un territorio costiero. Catania e Cadice attraverso il "Civitates Orbis Terrarum"¹

The representation of cities as an expression of a civic community, and the importance of coastal settlements: Catania and Cadiz through the "Civitates Orbis Terrarum"

MARINA CAMINO CARRASCO

Universidad de Cádiz

Abstract

In the Early Modern Era, the use of images as an indispensable part of natural and scientific reports led to the development of a culture with its own perceptions of reality, derived from such representations. Because of the diffusion enjoyed by the six-volume work of Georg Braun and Franz Hogenberg, titled «Civitates Orbis Terrarum», this publication had an essential role on the creation and dissemination of stereotypes of urban environments in 16th and early 17th centuries, through its representations of more than 500 cities around the world. Our goal is to achieve a closer approach to the vision of the urban world through the images of this work, but also the text, a part which is often neglected. Our approach is also based on a comparison between two cities with special attributes due to their coastal locations: Catania (Italy) and Cadiz (Spain).

Parole-chiave

Iconografia urbana, *Civitates Orbis Terrarum*, veduta, Cadice, Catania
Urban Iconography, *Civitates Orbis Terrarum*, views, Cádiz, Catania

Introduzione

Nell'Età Moderna l'uso delle immagini come complemento indispensabile del rapporto scientifico e naturale comportò la creazione di una cultura con una propria percezione della realtà derivata da tali rappresentazioni. Queste, che erano semplicemente un'astrazione dell'oggetto rappresentato dalla selezione delle sue caratteristiche più rilevanti, consentivano un approccio a realtà altrimenti troppo distanti, e allo stesso tempo conferivano maggiore precisione al testo. Grazie alla diffusione di cui godettero i suoi sei volumi, l'opera pubblicata da Georg Braun e Franz Hogenberg, il *Civitates Orbis Terrarum*, ebbe un ruolo determinante nella creazione e diffusione di stereotipi urbani tra i secoli XVI-XVII, attraverso la rappresentazione di più di 500 città di tutto il mondo. Il nostro obiettivo è avvicinarci alla visione del mondo urbano attraverso le immagini e il testo, spesso dimenticato, di quell'opera e mettere a confronto due città costiere che presentano caratteristiche particolari, come sono Catania (Italia) e Cadice (Spagna).

Quello che viene considerato come il primo atlante urbano nel mondo fu concepito inizialmente come complemento del primo atlante cartografico universale, il *Theatrum orbis terrarum* (1570) di Abraham Ortelius. La novità che costituiva questa compilazione di mappe, piante, panoramiche e vedute di città di tutto il mondo, ricca di dettagli topografici, architettonici e sui costumi locali (raccolti in scene che sembrano essere istanti catturati

sul momento per il mero diletto dei lettori), ne provocò la ripetuta ristampa e riedizione. Originariamente scritti in latino, i sei volumi furono pubblicati rispettivamente negli anni 1572, 1575, 1581, 1588, 1598 e 1617. Il successo di quest'opera non si riflette soltanto nella pronta traduzione in altre lingue, bensì nel fatto che le sue vedute furono riutilizzate e copiate in molteplici occasioni, soprattutto i piccoli dettagli e disegni fatti da Joris Hoefnagel (1542-1600) [Füssel 2011, 11-2, 40].

Il *Civitates* non è, però, unicamente un catalogo di immagini. Ogni città è accompagnata da un testo che, per lo più, non è una descrizione complementare volta ad aiutare a comprendere meglio le vedute, poiché consiste in un breve commento sulla geografia, sull'economia e sulla storia della città e delle sue origini «storiche o mitologiche». Osservazioni che né sono ingenua, né mancano di un'intenzionalità, anzi, nella maggior parte dei casi, si può affermare che in esse si potenzia il passato greco-romano, mentre altri periodi storici, considerati meno «gloriosi», sono relegati a un timido secondo piano. Non bisogna dimenticare il mutismo che colpisce il periodo arabo, dovuto sicuramente al tentativo di dissociarsi dagli «infedeli», contro i quali si lottava in quel momento. Nel caso di Cadice e Catania non mancano i riferimenti al passato romano, particolarmente per la prima, mentre per la città siciliana l'impronta greca è quella più notevole. Inoltre, l'Epoca Normanna di Catania riveste un ruolo fondamentale nella sua rappresentazione per la conquista della Sicilia. Non risulta perciò strano che nel testo si faccia riferimento al primo Gran Conte di Sicilia, Ruggero, e a suo fratello Roberto il Guiscardo («Rogerio quoque frate ipsius Guiscardi»).

I commenti sugli usi e i costumi, sugli edifici e i monumenti più importanti o sulla vita quotidiana sono spesso dimenticati, a differenza di quello che accade nelle stampe in cui questi dettagli sono frequentemente parte importante. Per tali descrizioni o commenti Braun si rifà alle relazioni che gli inviarono i disegnatori, come Hoefnagel che in varie occasioni gli descrisse le città spagnole da lui conosciute [Gil Sanjuán e Sánchez López 2003, 343-344]. Gli autori classici erano altre delle sue fonti: geografi, storici e politici (*Naturalis historia* di Plinio il Vecchio; *De re publica*, *De oratore* e *De natura deorum* di Cicerone; o *De bello gallico* di Giulio Cesare). Spiccano, inoltre, le citazioni della Bibbia e della produzione dei Padri della Chiesa, così come delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, del *De rerum liber* di Beda il Venerabile e di Diodoro Siculo o Strabone, tra altri [Füssel 2011, 15]. Presta attenzione anche ai cronisti ufficiali e agli autori locali. A Catania, infatti, si lascia guidare da Antonio Stizzia, un nobile catanese [Militello 2004, 41].

1. La rappresentazione di due città costiere

La rappresentazione visuale di una città può essere compresa come una proiezione concettuale della sua identità, come un'immagine mentale della comunità civica stessa, costituita da quelle caratteristiche fisiche, mitologiche e religiose che sono ritenute necessarie per «hazer a una república ilustre y generosa» [Suárez de Salazar 1610, 147].

Per quanto riguarda Catania e Cadice, entrambe possono compiacersi di possedere una lunga storia, un passato «millenario» – Cadice fu fondata verso il 1000 a.C. dai fenici e Catania verso il 700 a.C. dai greci – nel quale si sono succedute diverse civiltà che ne hanno marcato il carattere.



Fig. 1: Catania, *Civitates Orbis Terrarum*, libro V, 1598 (Heidelberg University Library. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0231> - consultato 9/2/2016).

Ciò si riflette nella morfologia urbana e nella diversità architettonica e artistica della costruzione di ogni loro edificio e monumento, così come nei costumi e tradizioni, nonché nella personalità dei loro abitanti. Quello che, però, le caratterizza veramente è la loro condizione di città costiere. Catania, in Sicilia, si affaccia sul Mediterraneo, mentre Cadice, in Andalusia, lo fa sull'Oceano Atlantico. Nel caso italiano parliamo di una città che appartiene al territorio insulare della Sicilia, mentre nel caso spagnolo prendiamo in considerazione una città che appartiene al territorio iberico peninsulare, sebbene Cadice sia stata sempre considerata come un'isola – ancor oggi – così come si legge nella veduta del libro V (1598), «Gaditanae insulae». Inevitabilmente, essere città costiere ha condizionato sia positivamente (per quanto riguarda la pesca, il commercio, le comunicazioni, l'ambiente cosmopolita, ecc.) che negativamente (per le invasioni, il pericolo costante e l'esercizio di un ruolo militare ben più rigoroso rispetto ad altre città dell'entroterra) lo sviluppo della storia di queste città, della loro economia e del loro stile di vita.

2. Catania «*urbs Siciliae clarissima patria Scte Agathae virginis et mart*»

Così come Cadice, anch'essa è capoluogo dell'omonima provincia. Greci, romani, bizantini, arabi e normanni le hanno conferito nel corso della loro occupazione un ricchissimo passato storico, sebbene a volte risulti difficile da conoscere a causa delle numerosi catastrofi che l'hanno colpita. Come la tragica eruzione del 1669 e il terremoto del 1693, che trasformarono profondamente il territorio modificando quel tracciato urbano che si osserva nel *Civitates*, assai diverso da quello di oggi, soprattutto per quanto riguarda la linea costiera, coperta dalle colate laviche dell'Etna. Questa veduta a volo d'uccello della città, patria della vergine e martire Sant'Agata, si trova nel libro V (1598) e nella sua parte superiore si distingue l'immenso vulcano, il «*famosus mons Aetna*», che sparando fiamme sembra annunciarci che non è addormentato e che i catanesi ne avrebbero sofferto ripetutamente [Ferrara 1818, 101-115].

Non c'è città che non sbandieri quanto siano antichi i suoi privilegi, il suo stemma e i suoi titoli, elementi chiave nella costruzione dell'identità urbana e dei cittadini, cercando sempre il prestigio che essi le apportano. Per questo motivo a destra si osserva lo stemma del regno di Sicilia e a sinistra quello di Catania, dove si legge «*castigo rebelles, invictos*

supero, Catania tutrix regum». Quest'ultimo in riferimento al suo ruolo come «protettrice dei re» che vinse gli invincibili e castigò i ribelli, soprattutto nel XIV secolo, quando il castello Ursino fu sede della monarchia siciliana. Non bisogna certo dimenticare il periodo di Eleonora d'Angiò come regina consorte di Federico d'Aragona [Carbone 1997, 39], tempo in cui la città fu capoluogo del regno di Trinacria dopo la pace di Caltabellotta (1302), che sancì l'accordo tra Federico III d'Aragona e Carlo II d'Angiò, e che concluse la prima fase del conflitto conosciuto come i Vespri siciliani (1282-1302) [Hinojosa Montalvo 2003]. Infatti, il «castrum Regium», o castello Ursino, è la costruzione che attira su di sé gli occhi degli osservatori di questa veduta. Costruito vicino al mare nel XIII secolo dall'architetto di Federico II di Svevia, Riccardo da Lentini, oggi non si trova più lì poiché, come abbiamo detto prima, l'eruzione del 1669 modificò il paesaggio con una nuova linea costiera. Il castello fu una delle più importanti dimore reali dei sovrani aragonesi in Sicilia e oggi è sede del Museo Civico di Catania. Per quanto riguarda la donna posta al centro dello stemma, Matteo Gaudioso ritiene che potrebbe essere una personificazione della città stessa, dato che porta la spada e lo scudo con l'aquila aragonese in quanto simboli del ruolo di Catania nel XIV secolo come protettrice della dinastia aragonese e difenditrice dell'unità del regno verso i ribelli [Gaudioso 1929, 5].

Questa è anche l'immagine di una città con un'importante attività, visibile nel porto, e completamente murata, come è logico dato il periodo convulso in cui venne a trovarsi. Con la caduta di Costantinopoli (1453), la guerra turco-veneziana (1463-1479) e la decisione presa dagli aragonesi di appoggiare il Papa Paolo II nella guerra contro i «turchi», la Sicilia sarebbe diventata un bersaglio cristiano nel centro di un mare, il Mediterraneo, solcato da nemici e pirati. L'imperatore Carlo V e i suoi successori iniziarono quindi una politica di fortificazione dell'isola, vista la sua vulnerabile situazione: «Mi Reyno de Sicilia, que por estar al oposito del Turco, perpetuo enemigo de la Christianidad, se puede decir que es como antemuralla de los otros mis Reinos y Señorios» [Bellosó Martín 2010, 17]. Nella prima metà del XVI secolo Catania fu nuovamente dotata di un maggior numero di baluardi, di mura e di bastioni per diventare una vera fortezza [Scaglione 2010, 48-9]. Lo si può osservare nella veduta della città che la presenta circondata dal cosiddetto muro di Carlo V, che funge da elemento d'unione e protezione. Nella sua costruzione partecipò, per ordine del viceré Gonzaga, l'architetto Antonio Ferramolino e dopo la sua morte Pedro Prado realizzò una serie di interventi per mandato del viceré Juan de Vega [Sánchez Gijón 2012, 111-42; Castro Fernández e Cuadrado 2012, 143-200].

L'attività umana e lo sviluppo della città si riflettono nello spazio urbano trasformandolo. Ciò si vede anche nelle rappresentazioni iconografiche, tanto che, sebbene l'uso dello spazio e lo spazio stesso possano cambiare, alcune volte ne rimangono vestigi. Un esempio di quanto detto sono le porte, elementi fondamentali nel sistema difensivo, che permettono una relazione tra la città e il territorio circostante, oltre che con il resto del mondo, attraverso le strade e i sentieri.

Perciò Hoefnagel nella legenda ne segnala cinque, i cui nomi altro non sono che il riflesso dell'uso che aveva lo spazio urbano in cui si trovavano: «porta Pontonia», o porta di Ferro, che dà oggi il nome alla via in cui si trovava; «porta Regis», accanto alla chiesa di Sant'Agata la Vetere; «porta Acis», il cui nome fa riferimento ad Acireale, la città a cui conduce la strada che da lì inizia e che termina nel «castrum Acis»; vicino al castello Ursino vi è la «porta Decinari», o porta della Decima, che prende il nome dal pagamento del tributo imposto sui prodotti agricoli che arrivavano in città per via terrestre attraverso la



Fig. 2: Porta di Carlo V (foto dell'autrice, agosto 2013, Catania).



Fig. 3: Teatro antico-odeon (foto dell'autrice, agosto 2013, Catania).

stessa [Scaglione 2010, 67]; infine la «porta Canalium», o di Carlo V, che è l'unica che si conserva intatta e che si trova vicino alla Pescheria. Nella veduta di Hoefnagel si possono, inoltre, osservare alcune costruzioni del passato classico, come il teatro maggiore e minore, l'anfiteatro, i resti dell'acquedotto romano, il circo e la naumachia e le rovine del «gimnasius» sulla riva, nello spazio occupato dalla legenda. L'importanza data ai resti del passato non è cosa strana poiché il Rinascimento rivalorizza il passato greco-romano, tanto che le manifestazioni materiali di quell'epoca aurea (iscrizioni, monete, frammenti di antiche costruzioni romane, ecc.) servono come ulteriore testimonianza al servizio della costruzione del discorso identitario sulla comunità civica e sulla sua grandezza e antichità [Guinea Díaz 1995, 131]. La stessa cosa avviene con un altro tipo di resti, quelli collegati ai Testi Sacri. Le reliquie di martiri e santi furono utili per riaffermare l'idea di una comunità civica attorno ad alcune sedicenti caratteristiche uniche. Ciò portò al continuo ritrovamento di ulteriori falsificazioni [Caro Baroja 1992, 17-33]. Nelle reliquie si uniscono il prestigio dell'antichità e della santità e servivano per mostrare al mondo che l'origine della Chiesa nella propria città era collegato alla storia di un determinato santo o martire. Infatti, uno degli elementi identitari più apprezzati era la santità, cioè la proiezione dell'immagine di una città che dalle sue origini era stata culla e sepolcro di santi e martiri della cristianità. Da ciò deriva il fatto che fra gli onori di cui una città fa sfoggio si trovi quello del suo rapporto con un santo o un martire, che nel caso di Catania è Sant'Agata.

Come si può vedere, la parte religiosa occupa un luogo fondamentale nella rappresentazione della città come espressione di comunità civica. Nella veduta si distinguono, infatti, diversi edifici religiosi (chiese, conventi, monasteri) e sono messi in evidenza, nella «platea magna», o piazza Maggiore, il palazzo Episcopale e la Curia, la chiesa Maggiore di Sant'Agata, oggi cattedrale di Catania, dedicata alla santa patrona della città. È bene ricordare che quello che si osserva oggi ha poco o niente a che vedere con quello che fu in quel tempo, dato che dopo le catastrofi che abbiamo menzionato, furono necessari diversi interventi di ricostruzione. La sua festività si celebrava già in quel tempo due volte all'anno, la prima ricordandone il martirio il 5 febbraio, e la seconda il 17 agosto per festeggiare il ritorno delle sue spoglie da Costantinopoli a Catania. La figura dei santi e dei martiri come patroni e protettori della loro città diventò, infatti, un elemento fondamentale nella rappresentazione e nell'identità di una comunità civica. Celebrate ancora oggi con allegria ed entusiasmo in presenza delle autorità civili e religiose, fanno sì che persone da tutta l'isola e da altre parti del mondo giungano a Catania per partecipare a quelle che sono considerate come una delle feste religiose più importanti del cattolicesimo.



Fig. 4: Cattedrale di Sant'Agata a Catania (foto dell'autrice, 17 agosto del 2013, data di festeggiamento).

3. Cadice «La muy noble y muy leal»

Braun e Hogenberg dedicano tre vedute a Cadice, città in cui nel 1535 fu fondato un «Juzgado de Indias», o tribunale delle Indie, a dimostrazione di un futuro vincolo tra Cadice e l'America e del suo ruolo come porta verso il Nuovo Mondo. Questo significò la presenza nella città di diverse «naciones», tra le quali la comunità fiamminga, la cui presenza era collegata al commercio transatlantico, di cui si farà portavoce Hoefnagel, di origine fiamminga. Egli, infatti, rappresentò l'«hospital de la marina flamenca» [Crespo Solana 2002, 308; e 2003, 182-184] dopo aver realizzato la maggior parte del suo giro per la Spagna (verso il 1563 o il 1565) in Andalusia [Gil Sanjuán, Sánchez López 2003, 344].

La prima delle vedute appartiene al libro I (1572) e già dalla sua legenda viene sottolineata l'importanza del ruolo del porto, dato che Cadice appare come una piccolissima città costiera e il mare occupa più della metà dello spazio dell'immagine. Sin dal tempo dei fenici *Gadir* era un importante emporio marittimo, commerciale e strategico, come ben si riflette nella gran quantità di navi rappresentate.

La prima delle vedute appartiene al libro I (1572) e già dalla sua legenda viene sottolineata l'importanza del ruolo del porto, dato che Cadice appare come una piccolissima città costiera e il mare occupa più della metà dello spazio dell'immagine. Sin dal tempo dei fenici *Gadir* era un importante emporio marittimo, commerciale e strategico, come ben si riflette nella gran quantità di navi rappresentate. In primo piano possiamo vedere un gruppo di quelli che forse sono contadini che ballano animatamente, mentre per mezzo del «camino a la isla» giunge un uomo che sembra salutare alzando la mano, accompagnato dalla sua cavalcatura e portando due grandi pesci, probabilmente tonni. Lo spazio ridotto di cui si serve Cadice è ancor oggi un problema per i suoi cittadini e per l'espansione economica dell'urbe. Già in quel tempo lo spazio rendeva difficili sia lo sviluppo di un'attività agricola che l'allevamento di animali. Nonostante ciò, la città seppe servirsi della sua favorevole posizione geografica dedicandosi al mare e sfruttandone le risorse in termini commerciali e di pesca. Ne sono un esempio le tonnare, o «almadrabas», che si osservano sulla destra. Oltre a questo, benché mancasse la terra per il lavoro agricolo, Cadice si valse dei prodotti dei territori circostanti, soprattutto di Chiclana de la Frontera, per rifornirsi di frutta e verdura [Bustos Rodríguez 2005, 370-371].



Fig. 5: Cadice, *Civitates Orbis Terrarum*, libro I, 1572 (Heidelberg University Library. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1593bd1/0030> - consultato 9/2/2016).



Fig. Fig. 6: Cadice, *Civitates Orbis Terrarum*, libro V, 1598 (Heidelberg University Library. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0038> - consultato 9/2/2016).



Fig. 7: Cadice, *Civitates Orbis Terrarum*, libro V, 1598 (Heidelberg University Library. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5/0041>, consultato 9/2/2016).

Nel libro V (1598) si trova la seconda immagine, firmata e datata da Hoefnagel nel 1564. Vi sono tre scene, una centrale e due secondarie di minore dimensione negli angoli inferiori, separate tra loro dalla legenda sulla quale si trova Ercole, il fondatore mitico della città, ancor oggi presente nello stemma locale, affiancato da due leoni. La scena principale è una veduta di Cadice da ovest, concretamente dalla «Punta di St. Sebastiano», comunemente detta «fin del mundo», come riferisce la legenda della stampa, dove si trova l'eremo di St. Sebastiano, in primo piano nell'immagine. Com'era da aspettarsi, nella stampa di Hoefnagel il mare riveste di nuovo un importante ruolo: sulla riva destra si osservano, infatti, due pescatori e su quella sinistra un recinto fatto di pietre che i pescatori avrebbero collocato per catturare i pesci sfruttando la bassa marea. Di questo «novum piscationis genus» parla il testo che accompagna la stampa [Kagan 2008, 300-307]. Così come abbiamo visto nella rappresentazione di Catania, l'importanza del passato greco-romano è messo in evidenza sia nel disegno che nel testo, trasmettendo quindi l'idea di una città con una lunga storia. Ciò accade anche con i temi vincolati alla religiosità della comunità urbana. Vediamo, infatti, posto in primo piano l'eremo e come venga messa in risalto la chiesa Maggiore, detta oggi «Catedral Vieja». Vi sono, inoltre, tre singolari animali in questa veduta. Il primo è un pesce «straordinario» che pende dalla parte superiore e sotto la scritta «captus hic anno 1564». In questo modo si usa

l'immagine di un prodigio o portento come se fosse un segno o un messaggio di Dio [Redondo 1996, 287], rafforzando l'idea della singolarità di Cadice. Nell'angolo sinistro vediamo un «canis leporarius ex indiis occidentalib, allatus a[nno] 1565», posto sulla scena nella quale Hoefnagel avrebbe plasmato l'istante del reclutamento di marinai per il servizio nelle galere [Gil Sanjuán, e Sánchez López 2003, 355]. Siamo, quindi, un'altra volta di fronte all'immagine di Cadice come porta verso nuovi mondi da scoprire. L'ultimo animale, situato nel lato opposto, è un «avis sive pica peruuiana allata anno 1578» e con gli altri tre simboleggia le caratteristiche più rappresentative di Cadice in quel momento, quelle vincolate direttamente al mare e alla sua economia commerciale: Cadice come porta di accesso degli animali esotici e strani dall'America.

Infine, sono messi in risalto quelli che sono gli elementi legati all'identità della comunità civica gaditana. Ne sono un esempio le torri di guardia, di gran importanza in una città come Cadice per la sua sorveglianza e difesa e per annunciare l'arrivo e la partenza delle navi mercantili nel porto, il castello medievale, la famosa spiaggia «La Caleta», il castello di St. Catalina e il castello di St. Felipe, dal quale escono due volute di fumo, possibilmente dovute a spari di cannone. Nella scena dell'angolo destro si osservano quattro soldati nel castello di St. Felipe in un momento che sembra essere d'attività bellica. Di fatto, mostrare il dettaglio del baluardo potrebbe significare l'intenzione di sottolineare il ruolo militare di una città marittima come Cadice [Füssel 2011, 348].

L'ultima stampa di Cadice è quella del libro V (1598) e in questo caso Hoefnagel ci presenta due vedute, entrambe da sudest. Quella superiore ci situa vicino alle mura, dove si ripete l'immagine di soldati e cannoni che sparano (non dobbiamo dimenticare che tra il 1585 il 1604 ci fu la guerra anglo-spagnola) e presenta, tra altri riferimenti, quelli ai baluardi, alle torri di guardia, ai castelli e alla chiesa Maggiore. In quell'inferiore, invece, ci allontaniamo per trovarci davanti a una scena della vita quotidiana dei gaditani. Così acquista protagonismo la scena quotidiana della «almadrava de Caditz, sive thynnorum piscatio apud Gades», da situare, forse, negli odierni dintorni di San Fernando. Non mancano i dettagli, come la tonnara e la cattura dei pesci mediante l'uso di piccoli arpioni, mentre due persone, ognuna in una delle due torri d'Ercole (che sarebbero situate al giorno d'oggi nella zona di Torregorda), sono probabilmente impegnate nel comunicare l'arrivo delle navi e più sicuramente della scoperta di una gran banco di pesci su cui lanciare le reti [Füssel 2011, 350]. Queste due persone, in quanto «atalayas», rivestono un ruolo così sorprendente che Agustín de Horozco li menziona nella sua *Historia de Cádiz* (1598). Nell'immagine viene inoltre raffigurato il trasporto dei pesci e il loro imballaggio, sezionamento e magazzinaggio [Camino Carrasco 2015, 2891-2].

Conclusioni

Mura, porte, torri, piazze maggiori, strade, ponti, porti, castelli, edifici religiosi e sedi dei governi locali sono i principali elementi che vengono messi in risalto nelle vedute, non soltanto mediante i dettagli del disegno, bensì anche per mezzo della leggenda che lo accompagna. Salvo alcune eccezioni, mura, torri e porte sono elementi costanti nelle stampe del *Civitates*, specialmente quando le città si trovano in zone conflittuali, come succede alla frontiera con «i turchi». È necessario sottolineare, inoltre, come le città portuali e commerciali fossero in costante pericolo come obiettivo dell'assalto dei corsari e delle potenze nemiche alla ricerca dei prodotti o della ricchezza derivata dai commerci. Molte di queste mura erano costruzioni di origine romana o medievale (cristiano o

islamico) e giunte sino all'Età Moderna. Filippo II proseguì il lavoro iniziato da suo padre Carlo V e migliorò i sistemi difensivi medievali di cui le città erano dotate, poiché non si adattavano più né alle nuove tecniche di guerra né ai nuovi tipi d'artiglieria. Chiamò per questo tecnici e ingegneri stranieri, soprattutto italiani, come esperti nelle nuove tecniche di fortificazione. Le mura sono, inoltre, un elemento indispensabile nelle rappresentazioni, dato che dividono due ambiti diversi: ciò che è propriamente urbano, contenuto al loro interno, da quello che è il territorio circostante nell'estramuro, dove vi sono le zone produttive, agricole e di allevamento, le infrastrutture collegate all'attività peschiera e commerciale, oltre ad alcuni edifici religiosi, come gli eremi e i monasteri. Le città vogliono mettere in particolare evidenza la loro identità cristiana, soprattutto a quei tempi. Da ciò deriva che nelle stampe si faccia un'esaltazione dei santi patroni delle città, come modelli di buona condotta e allo stesso tempo simboli e standardi delle urbi che sono sotto la loro protezione. In questo senso abbiamo visto il caso di Catania, «patria Scte Agathae virginis et mart». Abbiamo, infatti, parlato del ruolo di ciò che è religioso come simbolo dell'identità della comunità civica e del ruolo dei resti dell'antichità, come fattori principali nella costruzione dell'immagine delle città, che cercano di mostrarsi prestigiose e uniche.

Per quanto riguarda l'elemento umano, le immagini della vita quotidiana arricchiscono ogni veduta con la raffigurazione, tra gli altri, di donne, nobili, mercanti, commercianti, contadini e viaggiatori, ora con piccole scene di danza, come quella di Cadice, ora con una passeggiata in campagna; ora con pastori che pescolano il bestiame, ora con agricoltori che lavorano i campi con i buoi; o con scene più complesse come quella della tonnara di Cadice. Un altro luogo di attività quotidiana è il porto, rappresentato nelle stampe di entrambe le città con l'intenzione di far conoscere ai lettori l'importanza del mare nel loro sviluppo.

Infine, vogliamo sottolineare come la concezione dello spazio come contesto in cui si sviluppano la vita e l'esperienza degli esseri umani ci abbia portati a considerarlo non solo come un termine puramente geografico, bensì come un elemento articolatorio della vita e della cultura delle persone e che, lasciando un'impronta nelle identità delle stesse, si riflette nelle rappresentazioni che essa crea, giungendo, a volte, sino ai nostri giorni. La rappresentazione dello spazio viene quindi ad essere proiezione dell'identità della propria comunità civica.

Bibliografia

- BELLOSO MARTÍN, C. (2010). *La Antemuralla de la Monarquía. Los Tercios españoles en el Reino de Sicilia en el siglo XVI*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- BRAUN, Georg, e HOGENBERG, Franz: *Civitates Orbis Terrarum*. Libro I (1593) in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1593bd1> e libro V (1599?) in <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1599bd5> Colonia (consultati 9/2/2016).
- BUSTOS RODRÍGUEZ, M. (2005). *Historia de Cádiz. Los siglos decisivos*. Madrid: Sílex, vol. 2.
- CAMINO CARRASCO, M. (2015). La imagen de las ciudades hispano-italianas de la Monarquía filipina a través del «Civitates Orbis Terrarum». In *Comercio y Cultura en la Edad Moderna*. A cura di IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J., PÉREZ GARCÍA, R. M. e FERNÁNDEZ CHAVES, M. Universidad de Sevilla, 2879-2893 nel CD-ROM.
- CARBONE, E. (1997). *Catania: Cronache dal tempo*. Catania: Bonanno.
- CARO BAROJA, J. (1992). *Las falsificaciones de la Historia*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTRO FERNÁNDEZ, J. e CUADRADO, Á. (2012). Las fortificaciones de la Corona Hispánica en el Mediterráneo durante los siglos XVI y XVII (1492-1700). In *Actas IV Congreso de Castellología*. A cura di RUIBAL, A. Madrid: AEAC, 143-200.

MARINA CAMINO CARRASCO

- CRESPO SOLANA, A. (2002). «El patronato de la nación flamenca gaditana en los siglos XVII y XVIII: trasfondo social y económico de una institución piadosa», *Studia historica. Historia moderna*, n. 24, 297-329.
- CRESPO SOLANA, A. (2003). Nación extranjera y cofradía de mercaderes: el rostro piadoso de la integración social. In *Los extranjeros en la España moderna*. A cura di VILLAR GARCÍA, M^a B. e PEZZI CRISTÓBAL, P. Universidad de Málaga, vol. 2, 175-187.
- FERRARA, F. (1818). *Descrizione dell'Etna con la storia delle eruzioni e il catalogo dei prodotti dell'abate Francesco Ferrara*. Palermo: Lorenzo Dato.
- FÜSSEL, S. (2011). *Georg Braun and Franz Hogenberg, Cities of the World. 363 Engravings Revolutionize the View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617*. Colonia: Taschen.
- GAUDIOSO, M. (1929). «Lo stemma di Catania: il simbolo A», *Rivista del Comune di Catania*. Anno I, n. 1, 1-13.
- GIL SANJUÁN, J. e SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2003). El Flamenco Joris Hoefnagel pintor de las capitales andaluzas del Quinientos. In *Los extranjeros en la España moderna*. A cura di VILLAR GARCÍA, M^a B. e PEZZI CRISTÓBAL, P. Universidad de Málaga, vol. 2, 341-358.
- GUINEA DÍAZ, P. (1995). Tergiversaciones en la historiografía local andaluza del siglo XVIII sobre la Antigüedad y la Arqueología. In *La Antigüedad como argumento II*. A cura di GASCÓ, F. e BELTRÁN, J. Sevilla: Librería Scriptorium, 121-133.
- HOROZCO, A. (2001). *Historia de la ciudad de Cádiz (1598)*. A cura di MORGADO GARCÍA, A. Universidad e Ayuntamiento de Cádiz.
- KAGAN, R. L. (2008). *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso.
- MILITELLO, P. (2004). *L'isola delle carte: cartografia della Sicilia in età moderna*. Milano: Franco Angeli.
- REDONDO, A. (1996). Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII. In *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. A cura di ETTINGHAUSEN, H., INFANTES DE MIGUEL, V., REDONDO, A. e GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a C. Universidad de Alcalá de Henares, 287-304.
- SÁNCHEZ GIJÓN, A. (2012). Fortalezas y castillos españoles de Italia: La fortificación como Arte Real. In *Actas IV Congreso de Castellología*. A cura di RUIBAL, A. Madrid: AEAC, 111-142.
- SCAGLIONE, G. (2010). *Cartografia tematica della città di Catania tra XVI e XIX secolo*. Università degli Studi di Catania.
- SUÁREZ DE SALAZAR, J. B. (1985). *Grandezas y Antigüedades de la Isla y ciudad de Cádiz (1610)*. A cura di CORZO SÁNCHEZ, R. Cádiz: Caja de Ahorros.

Sitografia

HINOJOSA MONTALVO, J. (2003) *Jaime II el Justo (1267?-1327)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/monarquia/jaime_ii.shtml (consultato 9/2/2016)

Note

¹ Il presente contributo si inquadra nel progetto di ricerca HAR2014-53802-P del MINECO.

“Plan et veue de Mazzara”. Un modello descrittivo per la rappresentazione del paesaggio tra misura e percezione

“Plan et veue de Mazzara”: a descriptive model for the representation of landscape, between measurement and perception

GIUSEPPE SCUDERI

Università degli Studi di Catania

Abstract

In the “Archivio General de Simancas” holds a representation of the landscape of Mazara del Vallo, Sicily. This drawing is prepared according to specific descriptive model, which represents and allows the comparison of measurable data with the perceived reality of the location. The representation, dated 1719, portrays the city, the surrounding environment and the communication routes, using a double orthogonal projection that relates zenithal and perspective views. The need for measurability and shape control requires and involves a specific representation, where the orthogonal projections, used to document the city, are grafted to the perspective space that describes the territory’s perceptiveness. The space, therefore, is structured in two different descriptive models which follow one another in continuity. The representation offers a particular descriptive model that identifies and organizes natural and anthropic elements in the image of landscape.

Parole chiave

Rilievo a vista, modello descrittivo, rappresentazione militare, spionaggio
Relief in view, descriptive model, military representation, espionage

Introduzione

Le rappresentazioni a scopo militare sono una particolare espressione di un modo di raccontare graficamente il territorio secondo la categoria interpretativa della razionalità, laddove il territorio stesso è osservato e valutato sotto l’aspetto metrico e dimensionale al fine di una specifica gestione. Aspetto significativo di questi disegni è la capacità di rilevare e restituire le componenti dimensionali delle risorse naturali ed antropiche presenti nel territorio. I disegni di progetto delle fortificazioni, come anche quelli che accompagnavano le relazioni sullo stato delle difese, sono stati maggiormente studiati dalla storia dell’architettura e dell’urbanistica sia per la capacità di descrivere e fornire prova documentale dello stato dell’edificato urbano e del territorio, che, per le capacità grafiche, per le quali, questi disegni, erano assimilati a vere e proprie opere d’arte. In questi lavori risulta di facile riscontro il ricorso a rilievi geometrici per la composizione dell’immagine, e l’utilizzo di un metodo di rappresentazione che consente di verificare le misure e le relazioni metriche degli elementi costituenti il paesaggio.

Il disegno delle fortificazioni, tuttavia, non ha per oggetto solo la difesa, in quanto esistono molteplici rappresentazioni relative agli assedi di città od anche di piccole fortezze realizzate a tutela di un territorio. Queste raffigurazioni erano solitamente composte a conclusione di un assedio così da registrare e trasmettere i piani di attacco che erano risultati vittoriosi e, pertanto, rispondevano pienamente ai caratteri di oggettività e

GIUSEPPE SCUDERI

misurabilità propri di questo genere cartografico. A tal proposito si vedano i disegni del fondo Montemar [Colletta 1981], che furono collezionati dall'omonimo duca per la conquista borbonica del regno di Napoli e del regno di Sicilia.

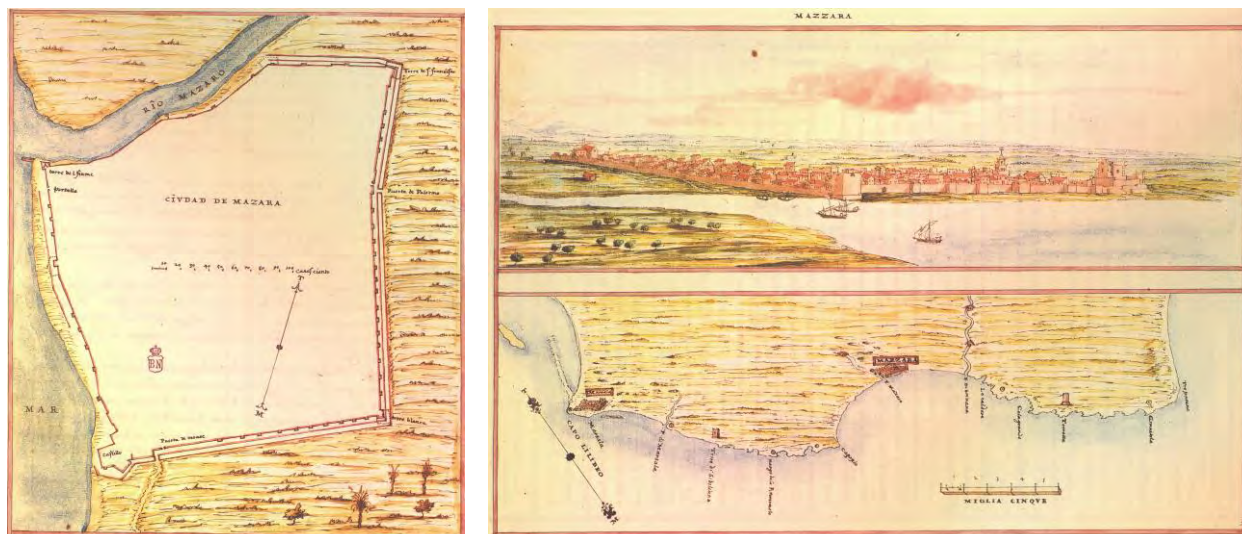
Altri disegni realizzati per l'assedio di un luogo fortificato rappresentano il territorio prima che l'attacco sia avvenuto e, il più delle volte, sono composti quasi segretamente, in condizioni proibitive per la realizzazione di un rilievo geometrico, indispensabile per fissare la certa posizione delle mura nemiche e delle eventuali batterie avversarie. Questi disegni non posseggono le caratteristiche di oggettività e precisione proprie del genere grafico di appartenenza, dato che, le proprietà metriche e formali delle risorse antropiche e naturali costituenti il territorio sono dedotte per mezzo di un rilievo "a vista". In questi disegni, la restituzione grafica avviene, quindi, nello stesso tempo dell'acquisizione dei dati territoriali e, di fatto, coincide con un'interpretazione soggettiva della forma e della consistenza dei luoghi e con un'arbitraria scelta dei metodi di rappresentazione. Scopo di questi disegni è, pertanto, comprendere e trasmettere la forma del territorio e di tutti gli elementi che potrebbero condizionare l'assedio. Per tale ragione e per l'obbligo di sintesi, imposto dalla segretezza del lavoro, queste opere forniscono diverse informazioni, la cui rappresentazione, di solito, è determinata dalla contemporanea presenza in uno stesso elaborato di più metodi di rappresentazione. Così le proiezioni ortogonali e quelle prospettiche sono impiegate simultaneamente, secondo l'occorrenza ed il tipo di oggetto da raffigurare.

1. Mazara del Vallo nelle rappresentazioni dei cartografi del regno di Sicilia

Nel corso del XVI e del XVII secolo Mazara del Vallo è stata più volte descritta nelle relazioni sulle difese del regno di Sicilia e rappresentata in appositi elaborati grafici che ne dimostravano lo stato, la forma delle difese e gli interventi necessari per il loro adeguamento.

Tiburzio Spannocchi è il primo ingegnere incaricato della relazione sulle difese. Operante in Sicilia su incarico del viceré Marcantonio Colonna, tra il 1575 ed il 1578 realizza un'opera in cui sono descritte le fortificazioni delle città costiere, i baluardi ed i lavori necessari per il loro ammodernamento.

La relazione di Tiburzio Spannocchi su Mazara del Vallo contiene tre rappresentazioni raffiguranti la pianta della città (fig. 1), la veduta prospettica della stessa (fig. 2) e una carta contenente il tratto costiero su cui insistono Marsala e Mazara del Vallo. La rappresentazione urbana, consiste unicamente nella raffigurazione del profilo murario, e di pochi elementi legati alla consistenza del sito come la costa e il corso del fiume Mazaro. La cinta muraria esistente è rappresentata con linee continue campite con velature di colore rosso, mentre, con linee tratteggiate sono descritti gli interventi per l'aggiornamento delle difese. I baluardi che Spannocchi ritiene debbano essere modificati sono quelli rivolti verso il territorio quali la torre bianca, quella di San Francesco e quella nell'immediata sinistra di quest'ultima. Il rapporto con il paesaggio è riconquistato con la veduta della città, in cui sono presenti oltre che le fortificazioni, anche l'insediamento urbano e la territorialità collinare presente alle spalle della città. L'ultima rappresentazione è d'interesse militare,



Figg. 1-2: Mazzaara, T.Spannocchi, pianta e veduta prospettica, *Descripcion de las marians de todo el Reyno de Sicilia...*, (1596).

in quanto, nel descrivere la forma della costa riporta anche la posizione di Mazara del Vallo, di Marsala e delle torri costiere presenti.

Questo lavoro è seguito a pochissimi anni di distanza dall'opera di Camillo Camilliani che nel 1583 e per circa diciotto mesi compie un'importante attività ricognitiva e di rilevazione.

Tra le città rappresentate dal Camilliani vi è anche Mazara del Vallo. A questa città l'ingegnere dedica due rappresentazioni, una pianta (fig. 3) e una veduta prospettica (fig. 4). Come già osservato nell'opera di Spannocchi la rappresentazione della città è una veduta zenitale della cinta muraria, e a meno della descrizione della fascia costiera e del corso del Mazaro, non presenta alcun altro elemento legato alla territorialità del sito. Lo strappo con la rappresentazione planimetrica del territorio è ricucito, anche in questo caso, con la rappresentazione prospettica della città. La veduta rende percepibile le volumetrie urbane e la realtà territoriale circostante.

L'ultimo e considerevole lavoro è quello realizzato da Carlo Maria Ventimiglia, matematico palermitano e da Francesco Negro, artista e incisore. L'opera voluta da Filippo IV di Spagna nel 1634 consiste nella rappresentazione delle fortezze e delle piazze forti siciliane. Le rappresentazioni sono realizzate dal Negro sulla base dei rilievi che il Ventimiglia conduce impiegando moderne tecniche di rilievo, quali la triangolazione.

Alla città di Mazara del Vallo sono dedicati un disegno planimetrico (fig. 5), la pianta del castello e una veduta dello stesso in pseudo assonometria. La pianta è rappresentata in proiezione ortogonale, e contiene non solo il profilo della cortina muraria ma anche le teste degli isolati a ridosso delle mura, nonché, il fossato, raffigurato con una velatura bruna, che separa Mazara dal territorio. La rappresentazione di quest'ultimo è limitata a una minima fascia perimetrale suddivisa in ambiti minori dalla rete viaria extra urbana. La specificità territoriale è percepibile per mezzo di velature di colore più scuro, che disposte a confine con l'anello viario esterno, restituiscono la posizione elevata della città.

A queste rappresentazioni che raffigurano Mazara del Vallo secondo i principi del disegno geometrico, seguono altri lavori che liberamente ne interpretano la forma e la consistenza.

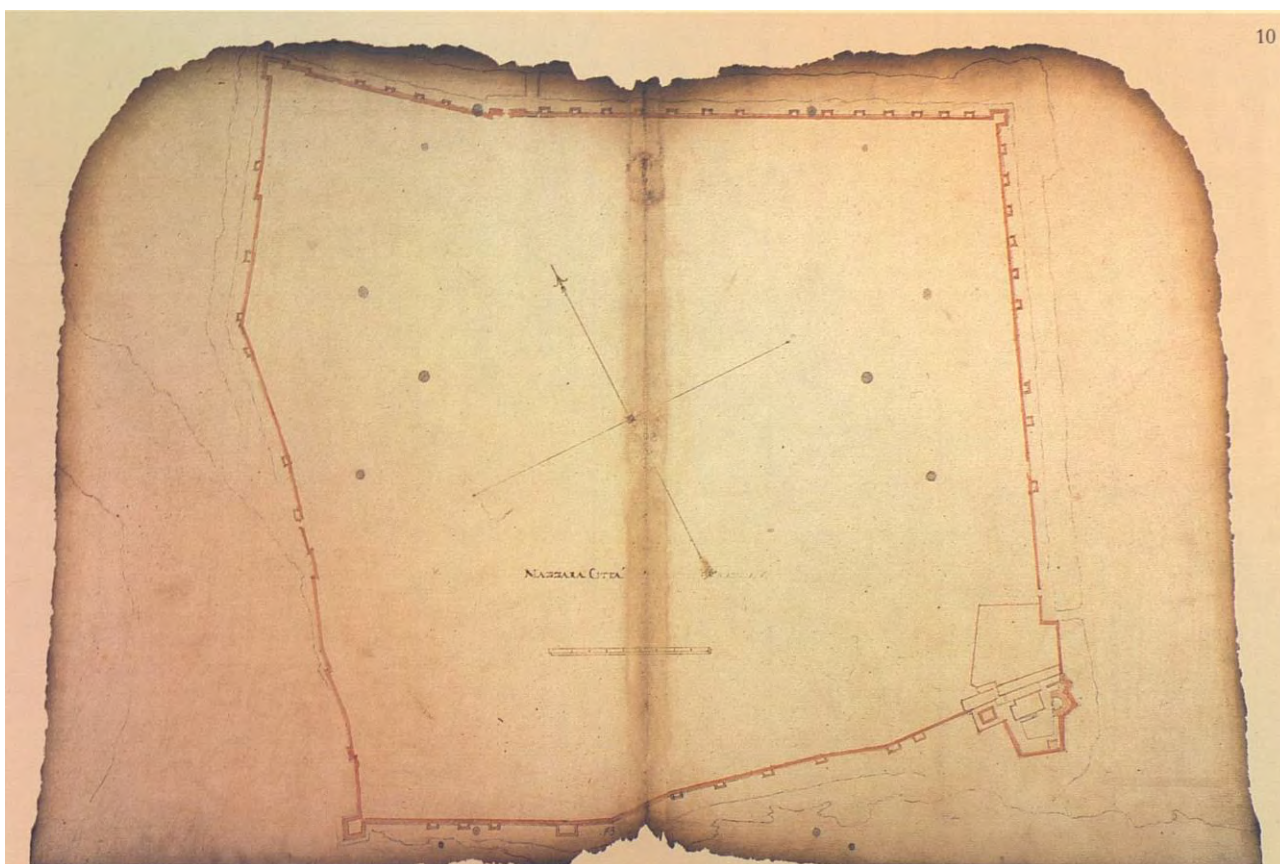


Fig. 3: Mazzara, C. Camilliani, pianta di Mazara del Vallo, *Descrizione della Sicilia*, (1584).

Tra questi, la veduta (fig. 6) contenuta nel *Teatro geografico antico e moderno del Regno di Sicilia* edito nel 1686, probabilmente per volere del viceré Carlos de Bonavides e per fini celebrativi, rappresenta una situazione piuttosto distante rispetto alla realtà dei luoghi. Il castello è situato dentro un ampio e sovradimensionato fossato che cinge l'intera città, creando una fascia di separazione con la costa e con il fiume. Di questa fascia non si ha traccia nelle altre rappresentazioni prese in esame. La rappresentazione del tessuto urbano, inoltre, sembra del tutto di fantasia, mostrando isolati, che, in alcun modo rimandano alla reale struttura dell'edificato, poiché costituiti da una ripetizione di fabbriche tutte uguali.

2. La pianta e la veduta di Simone De Bauffe

La rappresentazione oggetto di questo studio è conservata presso *l'archivio general* de Simancas e raffigura la pianta e la veduta di Mazara del Vallo. Il disegno non è stato composto durante l'assedio della città ed è il frutto di una vera e propria attività di spionaggio diretta a verificare l'opportunità di procedere militarmente contro la città. La pianta e la veduta di Mazara è composta nel 1719 in un periodo in cui la Sicilia è il teatro principale della guerra, detta della quadruplice alleanza.

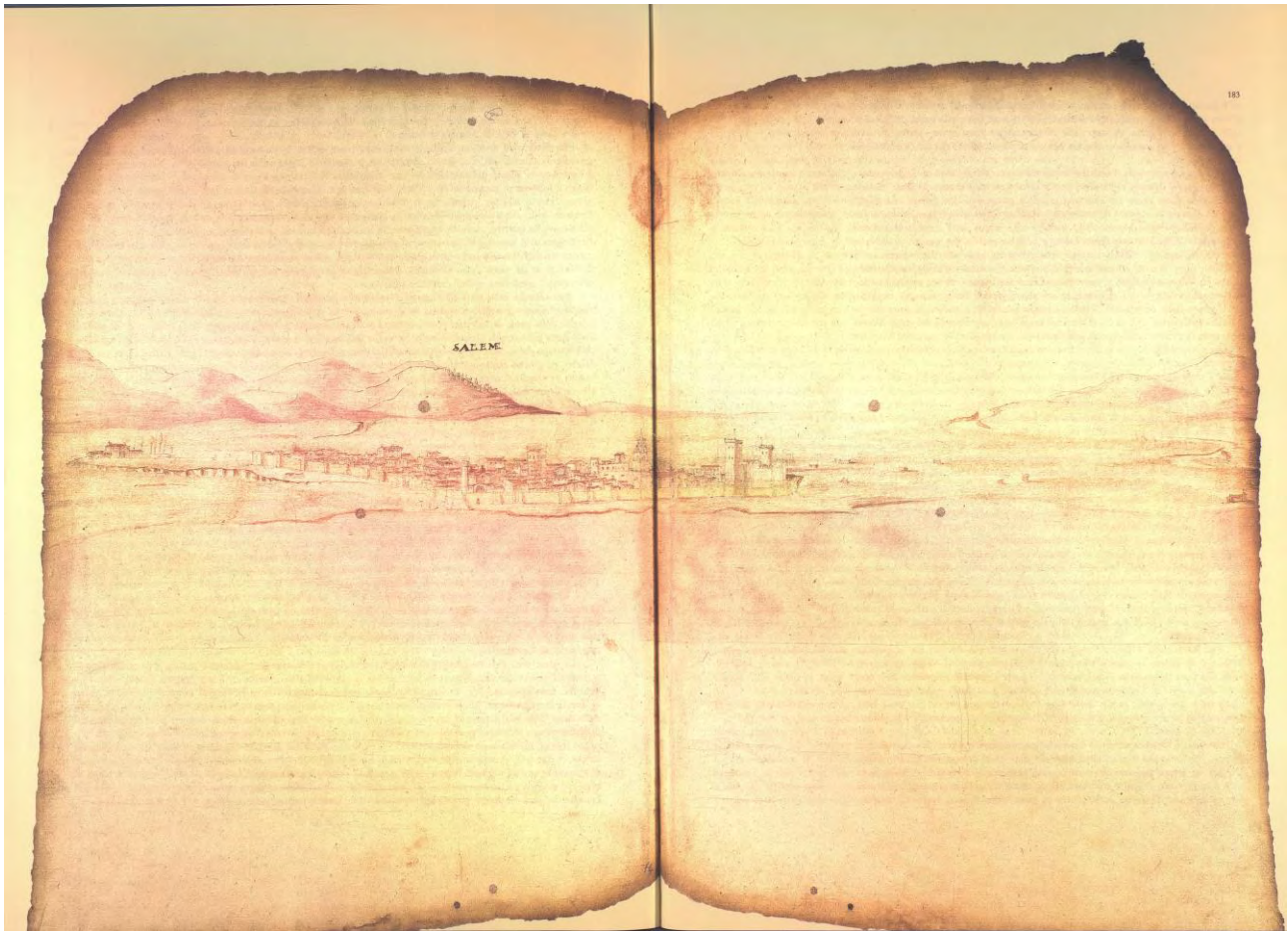


Fig. 4: Mazzara, C. Camilliani, veduta prospettica di Mazara del Vallo, *Descrizione della Sicilia*, (1584).

La rappresentazione di Mazara del Vallo (fig. 7) è realizzata da Simon De Bauffe ingegnere militare belga in ruolo nell'esercito di Carlo VI d'Austria. De Bauffe, nato nella località di Ath nel 1676, divenne luogotenente generale austriaco, governatore di Lierre e ingegnere principale dei Paesi Bassi [Jacobs 1778, 45]. Allievo di Fernandez de Medrano [Martin, Virol 2008, 147] è noto per aver introdotto presso gli Asburgo d'Austria le teorie sull'architettura militare sviluppate da Vauban [De Bievre 1988, 12].

Non si conosce lo specifico ruolo del de Bauffe in questa campagna militare, e la sua presenza nell'isola, al momento, sembra sia stata accertata solo per l'elaborato grafico in oggetto. Dalla relazione che accompagna questo disegno, inoltre, è noto che l'ingegnere militare si trovava a Castelvetro e che il suo compito era di valutare l'opportunità di assediare Mazara del Vallo.

L'elaborato grafico prodotto non è una semplice descrizione della città, ma, è un documento la cui utilità consiste nella possibilità di visualizzare tutte quelle risorse antropiche e naturali presenti nella città e nel territorio limitrofo utili a valutare la possibilità di assediare con successo la città di Mazara.

La rappresentazione è un unico elaborato costituito dalla pianta e dalla veduta prospettica della città e del territorio circostante. Una linea continua e ininterrotta, con andamento zigzagante simile a una merlatura raffigura il profilo della cortina muraria. Lo spessore della muratura non è ricostruibile dal disegno, ma la relazione informa che la cinta muraria

GIUSEPPE SCUDERI



Fig. 5: Mazara, F. Negro, C. M. Ventimiglia, pianta di Mazara del Vallo, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia*. (1640).

ha uno spessore di dieci palmi e che il suo coronamento è in stato di disordine con molte parti dirute. Il tessuto urbano non è in alcun modo oggetto di disegno e, solamente, attraverso le scritte poste in corrispondenza di alcuni punti di interesse, è possibile dedurre i nomi dei bastioni, quelli delle porte e degli elementi costruiti di maggiore consistenza e di maggiore preoccupazione per un assedio come il castello e la torre bianca.

Una linea puntinata, procedente da un fronte a un altro della città indica la rilevazione di una misura. La linea della cortina muraria restituisce una forma pressoché rettangolare, con una leggera flessione verso l'interno in corrispondenza della porta di Palermo. La città, inoltre, risulta separata dal mare e dal corso del fiume Mazaro da una rilevante fascia costiera. Ciò non si riscontra nelle rappresentazioni di Spannocchi, di Camilliani, e in particolare in quella di Francesco Negro che precede quella di De Bauffe di circa ottanta anni, un tempo non sufficiente, in condizioni climatiche normali, a determinare una variazione così tanto significativa dei luoghi. Quanto rappresentato dall'ingegnere belga potrebbe essere, quindi, frutto o di una significativamente errata valutazione dei luoghi, o, viceversa, di un reale modifica dell'ansa del fiume, causata dal "marrobbio".



Fig. 6: Mazara, veduta prospettica, Teatro geografico antico e moderno del Regno di Sicilia, (1686).

Questo è un fenomeno naturale consistente in una variazione, anche consistente, del livello del mare, che, a Mazara del Vallo determina il rientrare delle acque del fiume con il conseguente straripamento delle anse dello stesso. Quanto rappresentato da De Bauffe, pertanto, potrebbe considerarsi, o, come un errore di rilievo, dovuto alla difficoltà di osservazione del sito causata dalla situazione bellica, o, come un'accurata fotografia dello stato delle rive del fiume e, quindi, della portata che il fenomeno naturale potrebbe causare. Le vie di comunicazione dividono lo spazio esterno alla città in più settori contenenti zone alberate e piccoli manufatti edilizi. Questi sono indicati con una sagoma e con il proprio nome collocato nell'immediata prossimità. La presenza nel disegno delle risorse naturali e antropiche non ha una finalità decorativa e di arricchimento della carta. De Bauffe, di fatto, disegna tutti quei luoghi costituenti una particolare rilevanza ai fini di un attacco. Sono rappresentati, pertanto, non solo i fabbricati, la cui altezza avrebbe favorito il tiro degli assediati, ma anche i gruppi e le singole alberature che avrebbero potuto proteggere i soldati nel loro avvicinamento alla città, permettendo, minori perdite. L'attenzione al racconto del territorio come strumento stesso dell'attacco è rivelata anche dal disegno della veduta della città. Questa rappresentazione è separata dalla pianta da una linea orizzontale che divide in due il campo del disegno e rende apparentemente indipendenti le due rappresentazioni. La veduta di De Bauffe consente di apprezzare la città ritratta da un punto di vista insolito che è quello dall'interno del territorio.

GIUSEPPE SCUDERI

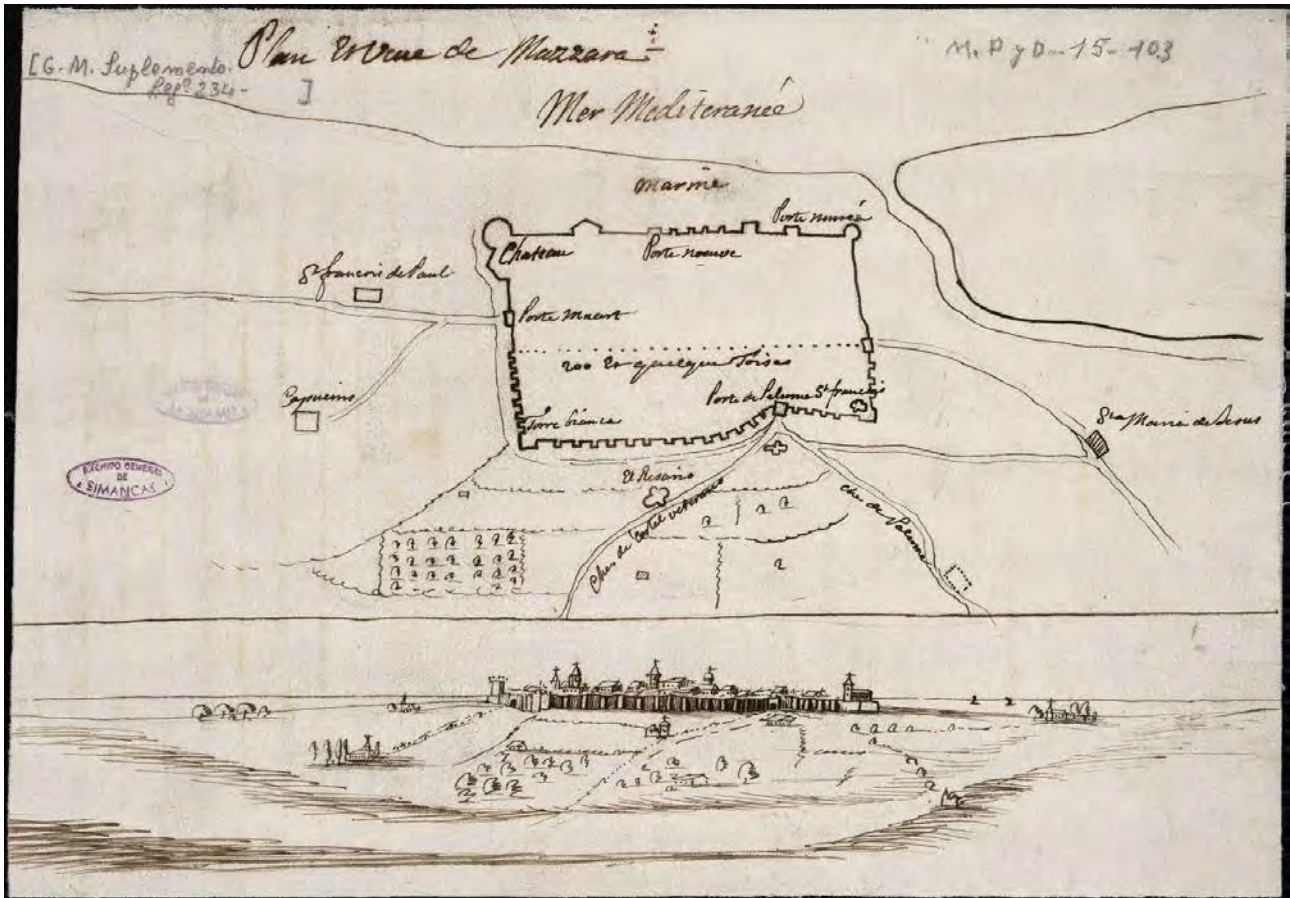


Fig 7: Plan et veue de Mazzara, S. De Bauffe, dim. 290x210 mm, (1719), [Archivio General de Simancas, MPD 15 103].

Questo punto di vista è del tutto poco comune, se messo a confronto con la tradizione iconografica della città e con le prospettive di Spannocchi e Camilliani che ritraevano la città dal mare, punto di vista privilegiato per mostrare le difese congeniate per respingere gli attacchi dei pirati ottomani e barbareschi. Nel caso in oggetto, il punto di vista è assolutamente coerente con le necessità dell'assedio, giacché mostra la città osservata dal luogo in cui si sarebbe attestato l'esercito. La rappresentazione è composta dall'ingegnere componendo in un unico disegno due immagini realizzate con due distinti metodi di rappresentazione. Il metodo delle proiezioni ortogonali è impiegato per la rappresentazione del prospetto della città. Questo è, di fatto, costruito mediante la proiezione della pianta della città su una linea di terra impiegata per rappresentare il basamento rialzato su cui è collocata la città, e da cui, successivamente, hanno origine le linee costituenti l'orizzonte della rappresentazione. L'altezza delle mura e delle altre costruzioni raffigurate, trattandosi di un disegno realizzato in condizione di segretezza, si può immaginare che sia stata rilevata a "vista", senza l'ausilio delle necessarie strumentazioni scientifiche. L'immagine della città, indipendentemente dall'esattezza metrica ottenuta, per il fatto stesso di essere stata costruita come proiezione ortogonale della pianta, non è alterata dalla presenza di proiezioni di altro tipo, solitamente, impiegate per indicare la volumetria dell'oggetto rappresentato. L'edificato urbano, non presente in pianta, è, invece, rappresentato in prospettiva, consentendo di apprezzare il profilo della città e di riconoscere i luoghi preminenti e di immaginarne la collocazione. La

rappresentazione prospettica è, invece, usata per il disegno del territorio. De Bauffe, dispone in prospettiva i dati che aveva rilevato e rappresentato in pianta, così da dare forma al paesaggio e renderne visibili i luoghi per come si sarebbero presentati al momento dell'attacco. La necessità militare, ossia ciò che determina il disegno, condiziona, quindi, sia la scelta del punto di osservazione che i metodi di rappresentazione. Nella veduta, De Bauffe mette in atto uno specifico schema spaziale in cui i due metodi di rappresentazione riscontrati si susseguono senza che avvenga una cesura nel passaggio dall'uno all'altro. Così facendo la semplice veduta del paesaggio è trasformata in uno strumento utile alla preparazione dell'assedio, che consente, sia, di apprezzare la forma della città, che, la percezione della consistenza territoriale del luogo.

Conclusioni

Sulla città di Mazara, come visto, esistono diverse rappresentazioni realizzata nel tempo per scopi militari e per fini celebrativi. Quella nominata *Plan et vue de Mazzara* è la rappresentazione che rispetto alle altre fornisce una maggiore descrizione del territorio, restituendo la veduta paesaggistica della città, ritratta da un punto di osservazione interno al territorio. De Bauffe realizza il *Plan et vue de Mazzara* durante un'attività di spionaggio, che ne preclude, di fatto, ogni possibilità di comporre il disegno sulla base di un rilievo strumentale. L'ingegnere militare dovendo, tuttavia, raccogliere le informazioni necessarie alla valutazione dell'assedio organizza la pianta e la veduta della città sulla scorta di ricognizioni e rilievi "a vista". L'efficacia dell'intervento consiste nella predisposizione di uno specifico schema spaziale che disciplina e organizza i diversi modelli descrittivi impiegati. Proiezione ortogonale e prospettiva sono, quindi, usate all'interno dello stesso disegno per raffigurare l'una gli aspetti metrici propri della lettura quantitativa del territorio e l'altra i dati percettivi caratterizzanti la lettura qualitativa. Misura e percezione sono, quindi, le categorie scelte dal De Bauffe per analizzare il territorio e dare forma nella restituzione grafica al paesaggio. Misura e percezione, razionalità e sensualità, pertanto, convivono in questa rappresentazione secondo le leggi definite dallo schema spaziale del disegno.

Bibliografia

- ARICÒ, N. (1992). Negro F., Ventimiglia C. M., *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640*; a cura di Nicola Aricò, Messina: Sicania.
- COLLETTA, T. (1981), *Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le "carte Montemar" ed il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento, Ercolana (Na)*: Edizioni Scientifiche italiane.
- CONSOLO, V. ; DE SETA, C. (1990). *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia [1686]*, in *Sicilia teatro del mondo*, Torino: Nuova Eri Edizioni rai.
- DE BIEVRE, G. (1988). *Le Patrimoine monumental de la Belgique-Wallonie, tome 13-1: Province de Hainaut*: Liege, Mardaga.
- JACOBS, J. (1778). *Wekelijks nieuws uyt Loven, mede beschrijvinge der stad*, Volume 12, Tot Loven.
- MARTIN, T, VIROL, M. (2008). *Vauban, Architecte de la Modernité*: Paris, Presses Universitaires de Franche – Comtè.
- MILITELLO, P. (2008). *Ritratti di città in Sicilia e a Malta: XVI-XVII sec.* Palermo: Officina di studi medioevali.
- PRINCIPE, I. (1982). *Il progetto del disegno : città e territori italiani nell'Archivio General di Simancas*. Reggio Calabria, Roma: Casa del Libro. SCARLATA, M. (1993). *L'opera di Camillo Camiliani*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- TROVATO, R. (1993). Tiburzio Spannocchi. *Marine del Regno di Sicilia*, a cura di Trovato R., Corsico-Milano: Ordine degli Architetti della Provincia di Catania.

Iconografie dei viaggi cognitivi nei (para)testi del Settecento

The iconography of cognitive journeys in the (para)texts of the 1700s

PERSIDA LAZAREVIĆ DI GIACOMO

Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract

In the 18th century, Western Europe witnessed a true literary fad: the increasing popularity of allegorical texts dealing with journeys in search of truth and wisdom (Addison 1711; Johnson 1760; Hawkesworth 1753; Fordyce 1757; Goldsmith 1759; Barbauld 1773). These literary works were also written in the form of a modern “specula principum” and influenced later literary production in the cultures of south-eastern Europe (Reljković 1767; Obradović 1788, 1793; Stojković 1800). It is interesting to note that the texts contain a peculiar iconography of the travels, and the corresponding descriptions of the landscapes show strong relations to the initiation journeys of the Freemasons, always marked by a precise iconography related to the environments of their rites. This paper therefore analyzes the iconographic aspects of these cognitive travels, present either as images in para-textual elements, or in the “descriptio loci” of the texts themselves.

Parole chiave

Iconografia, viaggi cognitivi, Settecento

Iconography, cognitive journeys, eighteenth century

Introduzione

Nell'Europa occidentale del Settecento la moda dei viaggi e del *Grand Tour* si legava in stretta misura alla riscoperta estetica dell'ambiente naturale [Hussey 1927, 12], se si pensa che proprio in questo periodo divampò nell'aristocrazia inglese la passione per le Alpi e per il Mediterraneo, veicolata in particolare dalla pittura italiana con la sua tradizione di vedute e prospettive *en plein air*. La contemplazione del paesaggio durante gli itinerari di viaggio alla lunga condizionava l'occhio di chi era intento alla visione, indotto a considerare l'ambiente circostante non solo come soggetto privilegiato da ritrarre, ma vero e proprio quadro che incornicia la natura [Marshall 2005, 19].

Al tempo stesso, accanto alle tradizionali modalità di viaggio, si registra una vera moda letteraria di «viaggi cognitivi»: nel secolo della Ragione si assiste infatti a una crescente produzione di testi allegorici, perlopiù racconti, che trattano di viaggi alla ricerca della verità, della saggezza, dell'illuminazione. Sono fiabe, parabole e allegorie che esortano il lettore a trovare il significato celato dietro la narrazione, per cui, spesso, il dramma che si consuma è un accadimento implicito nella mente stessa. Lo spazio si anima nelle medesime forme mentali che condizionano la percezione dell'ambiente, esterno e interno, ed è questa la modalità rappresentativa del cammino ideale compiuto dal protagonista per conseguire le virtù che rendono possibile l'illuminazione interiore.

Lo spazio entro cui si dispiegano i viaggi cognitivi è tracciato dal testo e dal paratesto – soprattutto in riferimento al frontespizio e alle immagini tra le pagine –, e come tale, oltre a condizionare l'interpretazione, è soggetto a essa [Jouve 2010, 53]. Nella realtà il viaggio

incarna poi un'idea, anzi, attraverso il paesaggio come costruzione e rielaborazione mentale, lo spostamento fisico dà corpo a una serie di riflessioni sulla natura e sulla composizione del mondo [Cosgrove 1984, 13]. Il dato porta inevitabilmente all'instaurarsi di un nesso tra *topographical turn* e *topological turn* [Hess-Lüttich 2012, 7]: nell'allegoria settecentesca, infatti, il viaggio rappresenta sia una mediazione semiotica sia la componente principale per la creazione di significati, matrice di valori e connotazioni, ma anche momento privilegiato in cui si intersecano natura e architettura vissute come «arte del mettere in cornice» [Cache 1995, 2]. Restando sul piano delle allegorie, i viaggi sottintendono il superamento dei confini e dei limiti spaziali, mentre la metafora stessa del viaggio allude alla conquista del sapere, alla presa di coscienza, al raggiungimento della verità [Hunt 1976]. In questo processo è logico presupporre modelli frequenti e fissi che ripetono, e non di rado condizionano, le connotazioni simboliche dello spazio [Jaworski, Turlow 2010, 7]. Lo spazio del viaggio rivive così in senso mentale e cognitivo, e come tale è codificato per mezzo di segni e simboli tipici della forma scritta [Soja 2001; Lefebvre 1974, 33].

1. Incontri cognitivi tra Occidente e Oriente

Tali testi allegorici erano intesi anche sotto forma di moderni *specula principum*, sulla scia delle fiabe dell'indiano *Pilpay*, concepite, secondo la tradizione, per l'educazione di principi di stirpe reale e raccolte nel *Pañchatantra* (III secolo d. C. circa), tra le opere forse più tradotte dopo la Bibbia. A partire da questo modello i racconti allegorici occidentali si configurano dunque come storie orientaleggianti di carattere fantastico, moralistico, filosofico, oppure satirico [Pike Conant 1908, XV], che tengono conto anche della traduzione di Antoine Galland delle *Mille e una notte* (1704). A questo peculiare espediente letterario si uniforma una folta schiera di autori come Joseph Addison, Samuel Johnson, David Fordyce, John Hawkesworth, Elizabeth Carter, Horace Walpole, Tobias Smollett, Frances Sheridan, Oliver Goldsmith, John Langhorne e Anna Laetitia Barbauld. Compendiando suggestioni e ispirazioni orientali con i principi neoclassici di armonia e virtù [Day, Lynch 2015, 861], i viaggi narrati da questi scrittori sono assimilabili a percorsi di formazione dove i protagonisti, in un cammino costellato di prove, rivivono l'esperienza della rivelazione della verità che contrassegna la fede cristiana. L'universo culturale del lettore occidentale e l'ambientazione dai tratti orientali [Ballaster 2005, 312] arrivano così a sfiorarsi in un'immaginaria «zona di contatto» [Makdisi, Nussbaum 2008, 16].

Questa formula letteraria – i cui autori, a partire da Addison, ne presagivano la dizione elevata e un immaginario biblico più astratto che concreto [Pike Conant 1908, 120] – ebbe a sua volta forte impatto nell'Europa sudorientale: tali racconti, per quanto oggi poco studiati, non si limitarono a far conoscere l'Oriente nei Balcani, ma svolsero un importante contributo culturale in una nazione come quella serba, soprattutto in virtù delle traduzioni e degli adattamenti [Javarek 1947; 1961; Lazarević Di Giacomo 2015, 179-225] di Dositej Obradović (1739/42-1811). In ambito croato, invece, circolava in forma manoscritta la traduzione dei racconti di Pilpay, «Pripovidke Pilpaj-bramine» (1767), compiuta dall'ufficiale Matija Antun Reljković (1732-1798), ma a lasciare una forte impronta fu anche il poema religioso di Antun Kanižlić dedicato a santa Rosalia, patrona di Palermo: *Sveta Rožalija panormitanska divica* (1780). Nei Balcani si sentiva bisogno di questa *peregrinatio* allegorica, spesso affrontata come visione [Lazarević Di Giacomo 2015, 180-187], oppure rivestita di misticismo che tendeva verso altre forme narrative ma sempre dalle evidenti

connotazioni massoniche, come nel caso del romanzo simbolico, filosofico e soprattutto iniziatico [Radulović 2005; 2009] del fisico Atanasije Stojković (1773-1832), intitolato *Kandor ili otkrovenje egipatskih tajni* (1800). Opera ibrida e pervasa da un accentuato simbolismo, *Kandor* prefigura un'esperienza di iniziazione [Radulović 2005, 448] e nel contempo ripercorre l'iconografia tipica dei rituali massonici [Stevens Curl 2011, 204-245], delle *peregrinationes* e dei viaggi cognitivi.

I tratti peculiari dei luoghi attraversati possono così essere schematizzati in base: 1) ai protagonisti del viaggio cognitivo e alle motivazioni per cui essi sono stati spinti a intraprendere tale avventura; 2) alla geografia fisica del viaggio cognitivo in riferimento a punti precisi sulle mappe; 3) all'ambiente (immaginario) esterno al viaggio; 4) agli interni della peregrinazione mentale.

2. I protagonisti del viaggio cognitivo e le loro motivazioni

Di solito sono due le figure che animano la storia. Il protagonista è generalmente un giovane inesperto e bisognoso di una guida, ruolo cui si presta un anziano descritto quasi sempre come canuto. Di rado del giovane vengono specificate la nazionalità e l'etnia, dal momento che si tratta di tipi asiatici o presunti tali, ma senza particolari distinzioni, dunque dai lineamenti semplicemente «orientali».

Il protagonista si mette così in viaggio per ambire, di volta in volta, a conoscenza, saggezza, sapere – quest'ultimo inteso più spesso come «sapere materiale», dunque risorsa utile che permette di progredire e affermarsi economicamente nella vita [Johnson 1760]. Durante il proprio viaggio mentale egli affronta temi e concetti astratti attraverso le modalità del sogno – ossia la visione resa possibile dal sogno – o della fantasia [Marti 2002]. È a tale scopo, in stretta analogia con il percorso d'iniziazione massonico concepito per gradi, che si rende necessario il sostegno di un uomo anziano, emblema appunto della saggezza. Ma talvolta la guida può assumere le forme di creatura soprannaturale, angelo o spirito, come nel racconto di Addison, *The Vision of Mirzah* (1711): «I had been often told that the Rock before me was the Haunt of a Genius; [...]. When he had raised my Thoughts, [...] as I looked upon him like one astonished, he beckoned to me, and by the waving of his Hand directed me to approach the Place where he sat.»

Una volta inoltrato nel viaggio che lo condurrà alla conoscenza, il giovane cammina, sosta, osserva, infine ascolta colui che lo porterà a scoprire nuovi mondi. A tale funzione di guida si presta anche la figura paterna, come nel caso della storia di *Ortogrul of Basra* di Johnson, apparsa sulla rivista "The Idler", dove il protagonista, proprio come Mirzah, ha una visione onirica, mentre lo spirito di Mirzah è sostituito dal padre di Ortogrul [cfr. Pike Conant 1908, 119]: «as he stood on the top of a hill shaded with cypress, in doubt whither to direct his steps, his father appeared on a sudden standing before him. Ortogrul, said the old man, I know thy perplexity; listen to thy father» [Johnson 1760]

Anche nel *Kandor*, il protagonista conosce un uomo anziano che si rivela in ultimo angelo di Dio. Puro e ingenuo come Candide, *Kandor* è desideroso di mettersi in viaggio per Menfi, l'antica città egiziana della scienza e del sapere, convinto che lì si nasconda la verità. La guida tuttavia gli confessa che la verità non si cela in un luogo fisico, piuttosto è il giovane a dover diradare le nebbie che gli offuscano l'occhio della mente. Solo da quel momento il suo viaggio potrà avere inizio [Stojković 1800, 8-11].

3. La geografia del viaggio cognitivo

Prima e durante una visione che racchiude un viaggio cognitivo, capita anche che si indichi come punto di partenza un luogo geografico reale, solitamente in (Medio) Oriente, Asia, Iraq, oppure Egitto. L'Oriente di questi racconti dalle suggestioni orientaleggianti è in realtà una dimensione immaginaria che pone il lettore occidentale di fronte a un contesto sociale e politico per certi versi familiare, anche se rivestito di una patina di esotico [Day, Lynch 2015, 861]. Così si apre *The Vision of Mirzah*, con il narratore intento a rievocare la scoperta da lui fatta in Egitto di un antico manoscritto orientale dove si descrive una visione: «When I was at Grand Cairo I picked up several Oriental Manuscripts, which I have still by me. Among others I met with one entitled, The Visions of Mirzah, which I have read over with great Pleasure. I intend to give it to the Publick».

Nel racconto *The Journey of a Day, a Picture of Human Life; the Story of Obidah*, pubblicato nel n. 65 del *Rambler*, il protagonista si mette in viaggio nella piana dell'Indostan: «OBIDAH, the son of Abensina, left the caravansera early in the morning, and pursued his journey through the plains of Indostan».

Anche in un altro racconto di Addison, *The Story of Abdallah and Balsora* (*The Guardian*, n. 167), il narratore rinviene un manoscritto orientale incentrato sulla figura del medico Helim, noto in Oriente tra i persiani: «The name of Helim is still famous through all the eastern parts of the world. He is called among the Persians, even to this day, Helim the great physician.»

Per le vie di Bagdad vaga poi l'Ortogrul dell'omonimo racconto di Johnson («As Ortogrul of Basra was one day wandering along the streets of Bagdat»), mentre in *Asem, an Eastern Tale: or a vindication of the wisdom of Providence in the moral government of the world* (1759), Goldsmith [1818, 21] descrive invece il monte Taurus in Turchia: «WHERE Tauris lifts its head above the storm, and presents nothing to the sight of the distant traveller but a prospect of nodding rocks, falling torrents, and all the variety of tremendous nature».

4. L'ambiente del viaggio cognitivo: esterni

Due dimensioni marcano l'ambiente di questa tipologia di viaggi: una interna, l'altra esterna. Quest'ultima può essere artificiale, dunque opera della mano dell'uomo, oppure espressione della volontà divina.

L'esterno nei racconti dei viaggi cognitivi corrisponde al mondo naturale: deserti di incommensurabile vastità, montagne, colli e valli, fiumi e laghi, cui si aggiungono i corpi celesti e pochi altri elementi: alberi, palme, cespugli, piante. Fulcro costante dell'ambientazione naturale è l'altura (la montagna o il colle), motivo dalle connotazioni via via diverse. Simbolo dell'approssimarsi alla divinità, la montagna è radicata in molte culture, antica concezione cosmica dell'*axis mundi*. Non a caso le montagne sacre come l'Olimpo o il Sinai sono emblema della potenza divina, tanto che l'ascesa allegorica ricorre anche nella Bibbia (Esodo 19, 10-13; Matteo 5, 1).

Degno di nota il fatto che *Mons Sapientiae* e *Mons Veritatis* sono un motivo presente nelle fiabe di Pilpay, in particolare nel racconto di Dabschelim, *The story of Dabschelim and Pilpay* [[Pilpay] 1789]. Sempre in *Pilpay*, tra le montagne che fanno da sfondo a molte avventure, viene menzionata Serandib, «famous for the residence of many of the learned men of the east» [15], oppure Gahen, «famous for a vast number of venomous animals» [44], e ancora Zamardot, «the most mountainous country of all the east» [189].

Nel racconto *The Hill of Science. A Vision* (1773), dove è evidente il richiamo all'etimo latino *scientia* («conoscenza», «illuminazione»), Anna Laetitia Barbauld, alla maniera del dialogo *La tavola*, attribuito al filosofo greco Cebete – dove un vecchio spiega ai protagonisti i significati nascosti in un quadro che vuole essere l'allegoria del destino dell'anima umana –, il Sognatore viene guidato da uno Spirito e va incontro ad alcune sembianze: Memoria, Pigrizia, Diligenza. Tra queste, Virtù dichiara che solo la *scientia* può portare alla felicità, infatti sul Colle della Scienza si erge il Tempio della Verità: «The mountain before thee, said he, is the HILL OF SCIENCE. On the top is the temple of Truth» [Aikin 1774, 14-15].

5. L'ambiente del viaggio cognitivo: interni

In Oriente la montagna o il colle sono intesi più volte come corrispettivo naturale del tempio, richiamo accentuato dallo scorrere dell'acqua, simbolo della vita presente tanto nel tempio quanto nel monte. In particolare in Egitto ogni edificio sacro è rappresentazione del colle primordiale [Reymond 1969, 46-47, 59; Lundquist 1994, 86]. Nei racconti appena citati l'ambiente è sì il prodotto della volontà divina ma è anche il risultato dell'operosità umana, di cui le costruzioni sono espressione tangibile. Attraverso varie peripezie, i protagonisti nei loro viaggi, oltre ai templi, intravedono palazzi, case, capanne, labirinti, giardini, ponti, ma anche serragli, tutti luoghi-chiave che rendono possibile il contatto tra le diverse culture dell'Oriente e dell'Occidente [Day, Lynch 2015, 861].

Una realizzazione puramente cognitiva è il tempio delle virtù nell'omonimo scritto del filosofo scozzese David Fordyce, *Temple of Virtue* (1757), dove il protagonista immagina di essere trasportato all'improvviso nel Palazzo del Piacere, concepito per soggiogare l'uomo e renderlo infelice. Di lì passa alla valle incantata, dove incontra un anziano che incarna lo Spirito della Formazione e lo conduce sul colle dove sosta un altro uomo, ancora più anziano, intento a meditare seduto in un padiglione elevato che domina l'ambiente circostante. Si tratta della Contemplazione, posta in cima alla collina dove ha sede il Regno della Virtù per educare coloro che vanno verso l'omonimo tempio [Fordyce 1759, 46].

Anche Kandor riceve l'illuminazione in cima a un colle in presenza di un saggio canuto; questi lo invita a seguirlo, e insieme vanno a occidente, attraverso una valle da cui si scorge un bosco, e dopo che si sono addentrati il vecchio si volta a oriente: si apre allora una porta che dà in un giardino creato da mano divina e solcato da due file di cedri. Quando svoltano a sinistra vedono un palazzo a pianta circolare a forma di anfiteatro, con molte stanze all'interno. Il palazzo è di marmo e sulle pareti di roccia sono raffigurati i Campi Elisi. Al centro vi è una stanza con un grande tavolo sul quale vi sono un libro e una candela. Attorno al palazzo-anfiteatro si estende un giardino, inaccessibile a coloro che non hanno raggiunto l'illuminazione. Qui, come menziona il vecchio, secondo un percorso iniziatico che presuppone più gradi di conoscenza, in linea con la massoneria, l'egittomania e l'esoterismo così in voga tra Sette e Ottocento, dopo che il giovane si sarà sottoposto a più prove gli si dischiuderanno gli occhi della ragione e potrà vedere la Verità seduta sul trono nel proprio palazzo.

Una costruzione ancora più insolita e dalla ricca simbologia è quella del ponte nel racconto-visione di Mirzah: in mezzo a uno specchio d'acqua contornato da montagne si trova un ponte con 77 pilastri e archi; è un'ardita costruzione che non ha inizio né fine, e in essa si scorgono molte botole attraverso le quali le persone cadono: «I see a Bridge, said

I, standing in the Midst of the Tide. The Bridge thou seest, said he, is human Life; consider it attentively».

La coscienza di posti come questi, che si possono *prospicere*, è fermamente radicata negli stessi protagonisti, indotti quasi sempre a contemplare le vedute e a rielaborarle nella loro mente per arrivare infine all'illuminazione, come nel racconto *The Value of Life fixed by Hope and Fear. An Eastern Story (The Adventurer*, n. 114) di Hawkesworth, dove il derviscio Almet, una volta terminata la visione e tornato alla realtà, consegue la pace interiore e vince ogni esitazione: «The sun was going down, the multitude was ret red to rest, and the solemn quiet of midnight concurred with the resolution of my doubts to compleat the tranquillity of my mind.» [Griffiths 1758, 296]

Conclusioni

Caduti oggi nell'oblio, forse perché considerati espressione di un genere "minore", i racconti qui presentati hanno giocato un ruolo fondamentale nel panorama culturale dell'Illuminismo europeo. In questo caso si dovrebbe parlare di vera moda letteraria di un'epoca, visto che il modello veniva ripetuto attraverso più varianti, pur nel rispetto dell'iconografia di base. La loro incidenza è confermata anche da attestazioni nell'arte figurativa, sia al momento della pubblicazione ma anche nei secoli successivi: si pensi per esempio al racconto *The Vision of Mirzah*, archetipo per molti artisti, dal pittore italiano Antonio Jolli all'incisore Charles William Sheeres, ma si tenga presente anche il volume *Journeys through Bookland* (1909) di Charles H. Sylvester. Se l'iconografia contribuì senza dubbio a plasmare le vedute di cui i protagonisti, nella finzione letteraria del testo, offrivano una testimonianza nei propri viaggi cognitivi, vale anche la considerazione opposta, nel senso che la *descriptio loci* di una così copiosa produzione fu fonte d'ispirazione per le raffigurazioni allegoriche di artisti in età successive. Un *feedback* culturale, dunque, anche se in realtà non sempre riscontrabile nei secoli a seguire.

Bibliografia

- ADDISON, J. (1711), *The Vision of Mirzah*, "Spectator", n. 159, 1.9.
AIKIN, A.L. & J. (1774), *Miscellaneous pieces in prose*. Belfast: Printed by James Magee.
BALLASTER, R. (2005), *Fabulous Orients: Fictions of the East in England 1662-1785*. Oxford, New York: Oxford University Press.
CACHE, B. (1995), *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, tr. by Boyman, A. Ed. by SPEAKS, M. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
COSGROVE, D. E. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin press.
DAY, G., LYNCH, J. (2015), *The Encyclopedia of British Literature: 1660-1789, vol. I*. Chichester: Wiley.
FORDYCE, D. (1759), *The Temple of Virtue. A Dream*. London: Printed for the Author.
GOLDSMITH, O. (1818), *Essays on Miscellaneous Subjects with and Inquiry into the Present State of Polite Learning*. Belfast: Printed for Samuel Archer.
[GRIFFITHS], R. (1758), *The Moral Miscellany: or, a collection of select pieces, in prose and verse, for the Instruction and Entertainment of Youth*. London: Printed for R. Griffiths.
HAWKESWORTH, J. (1753), *The Value of Life fixed by Hope and Fear. An Eastern Story*, "The Adventurer", n. 114, 8.12.
HESS-LÜTTICH, E.W.B. (2012), *Spatial Turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory*, "Journal for Theoretical Cartography", 5, 1-11.
HUNT, B.C. Jr. (1976), *Travel Metaphors and the Problem of Knowledge*, "Modern Language Studies", 6/1, 44-47.
HUSSEY, C. (1927), *The Picturesque: Studies in a Point of View*. London, New York: F. Cass.

- JAVAREK, V. (1947), *Dositej Obradović and the English Rationalists*, "The Slavonic and East European Review", 25/65, April, 478-487.
- JAVAREK, V. (1961), *Dositej Obradović's English Models, 1785-1788*, "The Slavonic and East European Review", 11/94, December, 24-43.
- JAWORSKI, A., TURLLOW, C. (2010), *Introducing Semiotic Landscapes*, in: *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*. Ed. by JAWORSKI, A., TURLLOW, C. London, New York: Continuum International Publishing Group, 1-40.
- JOHNSON, S. (1760), *Ortogrud of Basra*, "The Idler", n. 99, 8.3.
- JOUVE, V. (2010), *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso. Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- LAZAREVIĆ DI GIACOMO, P. (2015), *U Dositejevom krugu. Dositej Obradović i škotsko prosvetiteljstvo*. Beograd: Zadružbina Dositej Obradović.
- LEFEBVRE, H. (1974), *The Production of Space*, tr. by Nicholson-Smith D. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
- LUNDQUIST, J.M. (1994), *What is a Temple? A Preliminary Typology*, in: *Temples of the Ancient World: Ritual and Symbolism*. Ed. by PARRY, D. W. Salt Lake City: Desert Book.
- MAKDISI, S., NUSSBAUM, F. (2008), *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- MARSHALL, D. (2005), *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MARTI, K. (2002), *Dream Vision*, in: *A Companion to Old and Middle English Literature*. Ed. by COONER LAMB DIN L., LAMB DIN R. T. Westport: Greenwood Press.
- PIKE CONANT, M. (1908), *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*. New York: The Columbia University Press.
- [PILPAY] (1789), *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay, an Ancient Indian Philosopher*. London: Printed for J. F. and C. Rivington, S. Crowder, T. Longman, B. Law, S. Bladon, G. and T. Wilkie, and B. Collins.
- RADULOVIĆ, N. (2005), *Stojkovićev Kandor kao inicijacijski roman*, "Letopis Matice srpske", 181/476, 3, 447-455.
- RADULOVIĆ, N. (2009), *Podzemni tok: egzoterično i okultno u srpskoj književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- REYMOND, E.A.E. (1969), *The Mythical Origin of the Egyptian Temple*. Manchester: Manchester University Press.
- SOJA, E. (2001), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- STEVENS CURL, J. (2011), *Freemasonry & the Enlightenment: Architecture, Symbols, & Influences*. London: Historical Publications.
- STOJKOVIĆ, A. (1800), *Kandor ili Otkrovenije egipetskih tain*. Budim: Pečatano pismeni Slaveno-Serbskija Pečatni Kraljevskago Vseučilišća Peštanskago.
- SYLVESTER, C. H. (1909), *Journeys through Bookland*. Chicago: Bellows-Reeve Company.

Chinese Cultural Landscapes Diaspora in Modern Era in Europe: a Brief History

YAPENG OU

Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

In modern times, especially with deepening globalization and increasing transnational mobility, Chinese cultural landscapes diaspora, a by-product of intercultural exchanges, is becoming more and more frequent and varied in forms. In a diachronic way, this paper aims to explore this phenomenon with a special focus on modernity. For this purpose, by exploring reasons for the formation and development as well as analysing the typology and characteristics of Chinese cultural landscapes diaspora, it first traces its history before the 1840s, discussing artistic and architectural representations of Chinoiserie in Europe. Then mainly based on the author's observations in Germany and France, the discussions are focused on Chinese cultural landscapes diaspora in the course of Chinese modernization, which saw two major landscape diasporic forms: Chinatown and in a later phase world exhibitions and Chinese gardens. Finally, a tentative definition of Chinese cultural landscapes diaspora is given.

Keywords

Chinese Cultural Landscapes Diaspora; Modernity; *Chinoiserie*; Chinatown; Chinese Gardens

Introduction

In modern era, the world has started seeing increasing communication and exchanges between the East and the West. The modern world of today is characteristic of globalization and transnationalism, which prove to be a dynamic process leading to socio-cultural transformations in urban societies. In this process, mobility, especially transnational one, becomes a significant impact factor in creating opportunities for intercultural interactions, since around the world it has been “a crucial means by which new cultural knowledge is gained, new spatial images and meaning are generated, and new cultural or national identities are formed” [Lin 2003, 142]. Indeed, intercultural interactions in modern era have led to dialogues among civilizations, which have in return help to create new artistic and landscape forms. For example, *Chinoiserie* “combined Asian and European motifs in whimsical, Chinese-inspired designs for architecture and interior decoration” [Leath 1999, 48]. The Japanese garden (also called Garden of Peace) at the UNESCO Headquarters in Paris also clearly shows Noguchi's attempts to combine “the ancient and modern and even the Eastern and Western” [Ashton 1993, 144].

With increasing mobility and cultural pluralism in big cities especially of developed countries, cultural landscape diaspora is more and more a by-product of international immigration, shaping urban cultural landscapes. According to UNESCO, cultural landscapes are cultural properties and represent the “combined works of nature and of man” and “a diversity of manifestations of the interaction between humankind and its natural environment” [UNESCO 2015, 71]. Such a definition is focused on the interconnectedness between naturality and culturality of landscapes, which exist as an

YAPENG OU

anthropised natural environment. However, giving emerging ethnic socio-cultural phenomena in urban areas under the influence of multiculturalism and modernity, which tend to create new urban landscapes, it is therefore necessary to enlarge the concept “cultural landscape” to incorporate the “interactions between human beings and their environment” which is no longer confined to natural environment [Liu 2013, 230].

As the available literature shows, there is a lack of systematic research on cultural landscape diaspora as a whole, which tends to be explored seemingly in a marginalized way, for instance, as part of discussions on immigration-related studies, which account international immigration, or diaspora for landscape formation and transformation. Falola, for example, sees the new African diaspora in the US as “a visible part of the cultural landscape”, since ethnicity-based businesses, such as groceries and restaurants, are part of the urban landscape, resulting in social relations which are “conducted across borders, and one can live in one country and consume the culture and products of another” [2013, 255-256]. It is also acknowledged that African diaspora has played “a significant role in shaping the cultural landscape of the Americas since 1500” [Carney & Voeks 2003, 70]. Woldemariam and Lanza [2015] maintains that there exists a linguistic landscape helping the construction of an imaginary community among a diaspora community based on the myth of the old homeland. Liu highlights the role of collective identities and traditional *savoir-vivre* in the formation and development of Chinatown as a “particular cultural landscape” [2013, 227-230].

The scarcity of literature available about cultural landscape diaspora invited the author to come up with such a thesis that under the influences of Chinese modernity and European modernity, there has been a Chinese cultural landscapes diaspora in Europe following increasing intercultural communications and exchanges between China and Europe since the early modern period of modern history. This paper is therefore meant to carry out under the context of modernity a diachronic study on the Chinese cultural landscapes diaspora in Europe by exploring reasons for its formation and development as well as analysing its typology and characteristics in different historical phases.

1. Chinese Cultural Landscapes Diaspora before the 1840s

Following the discussion in the Introduction, especially mindful of landscape issues closely linked with modernity, this paper tentatively enlarges the range of cultural landscapes by integrating urban socio-cultural environment, thus adopting the concept of “macro-cultural landscapes”. In addition, this paper also considers conceptual representations of landscapes, namely the artistic, immaterial and intangible dimension of landscapes as “cultural landscapes”, or to put it more precisely, “micro-cultural landscapes”, for instance, landscape-related artistic forms, so as to highlight the culturality of cultural landscape, i.e. landscape represented or created as a result of cultural activities. Therefore, the following discussions on *Chinoiserie* and Chinatown are considered as diaspora of Chinese cultural landscapes. As for Chinese gardens abroad, they contribute unarguably to the overall picture of Chinese cultural landscapes diaspora, since gardens in general are cultural landscapes which represent “the clearly defined landscape designed and created intentionally by man” [UNESCO 2015, 71].

Generally speaking, cultural landscape diaspora from China and East Asia to Europe seemingly has started as a byproduct of increasing commercial activities since the 17th century between China and Europe under the influence of European modernity. On

China's side, Ming Dynasty (1368-1644) saw great prosperity of urban commodity economy, which is best demonstrated in Jiangnan – a geographic area covering lands immediately to the south of the lower reaches of the Yangtze River, including the southern part of the Yangtze Delta – 江南 by the highly developed handicraft industry and water transportation facilitated by the Grand Canal. With the annulment of the ban on maritime trade 隆庆开关 in 1567 by the Longqing Emperor 明穆宗, foreign trade in coastal areas was reactivated, making exportation of silk and porcelain possible via the Maritime Silk Road 海上丝绸之路. Earlier than that, in 1557, Macau was rented to Portugal as a trading port. On Europe's side, the period between 15th and 18th century marked the Age of Discovery and the discovery of the sea route to the East through extensive overseas explorations, leading to overseas business expansions. During the Age of Discovery, Europeans, instead of through Mongol- or Muslim-controlled territories started arriving on China's southeastern coast by sea, via Portuguese-controlled Malacca or the Spanish Philippines. Moreover, this period also marked the development of European modernity, especially with the rising of the Industrial Revolution from about 1760 to sometime between 1820 and 1840. Besides overseas trades, missions of the Jesuits in China between the 16th and 17th century also played a significant role in promoting exchanges of knowledge, science and culture between China and Europe. Under the above-mentioned historical background, this paper argues that Chinese cultural landscapes diaspora has successively gone through three historical phases: *Chinoiserie*-led cultural landscape diaspora, Chinatown-led cultural landscape diaspora and exhibition-garden-led cultural landscape diaspora. While the first phase enjoyed greatest popularity before the 1840s which was considered as a pivotal turning point of historical course of China, the other two later phases, to be discussed in the following section, owed their emergence to Chinese modernization.

In its very first phase, Chinese cultural landscapes diaspora takes the form of *Chinoiserie* [Marx 2007, 735], which began in the mid-to-late 17th century and reached its apogee in the mid-18th century. *Chinoiserie*-led cultural landscape diaspora is manifested in two ways: artistically where Chinese landscapes are represented by single artwork, furniture, interior decorations (wall paintings and wallpapers for example) (fig. 1) and architecturally where Chinese landscapes are represented by single *Chinoiserie* building, complex or landscape garden (figg. 2, 3). Except for exported Chinese artifacts with landscape motifs which later served as inspiration for European imitations, both artistic and architectural cultural landscape diaspora are in essence landscape imitations. A good example of artistic imitation of Chinese landscape is the well-known "willow pattern" (around 1790, fig. 4), whose fancied "Chinese" landscape elements even led to the invention of various folkloric stories to promote sales.

As for architectural imitations, Chinese landscape garden concepts, usually blended with the cultural, artistic and architectural traditions of host counties, prove to be quite influential in the construction of a "Chinese" landscape. The first Chinese garden art concept introduced into the West, *sharawadgi*, meaning "beauty, without order that takes the form of an aesthetically pleasing irregularity in landscape design" [Kuitert 2014, 78], was

YAPENG OU



Fig. 1: Chinoiserie Wall Paintings in the Chinese Room of the Royal Palace of Portici, Portici, Italy. © OU Yapeng (2013)



Fig. 2: Model of a Chinese pavilion (for the garden of the Royal Palace of Portici, Italy). Designed by Luigi Vanvitelli. Painted wood and plaster, 120 x 60 cm. Caserta Royal Palace, Inv. 3871 [1951/52]. © OU Yapeng (2015)

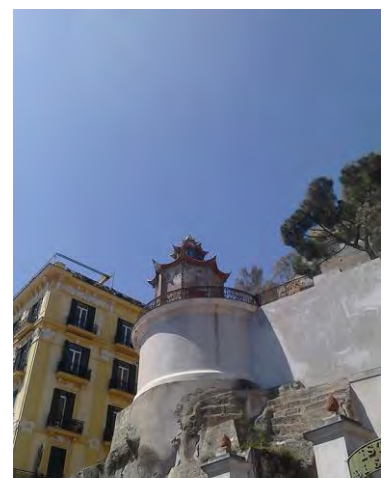


Fig. 3: A Chinoiserie pavilion observed in Posillipo, Naples, Italy. © OU Yapeng (2013)



Fig. 4: A "willow pattern" plate (incomplete) exhibited at the Museum of Castello Maniace, Syracuse, Italy. © OU Yapeng



Fig. 5: William Marlow (1763). View of the Wilderness at Kew with the Chinese Pagoda. Watercolor, 28.1 x 45.2 cm. [25.19.43]. Source: metmuseum.org (2016).

influential in English landscape garden movement in the 18th century, leading to the development of Anglo-Chinese garden [Chang 2010, 18] in Britain, France, Germany, etc. Famous gardens preserved until today showing evident style of Anglo-Chinese landscape garden, just to name a few, are Kew Gardens in Britain (fig. 5), Wörlitzer Park and Oranienbaum Castle in Germany, etc., with Stourhead in Britain deemed as the perfect realization of the Anglo-Chinese garden concept in Europe [Sullivan 1990, 286].

It is worth noting that Chinese cultural landscapes diaspora in this phase results essentially from landscape imitations in Europe, where Chinese culture landscapes are reinterpreted, transformed, localized and finally acculturated. Since it was driven by

“imaginary” understanding of Chinese culture as a whole based on European fantasies, it inevitably led to the creation of landscapes alien to any authentic Chinese cultural landscapes. The *Chinoiserie*-led architectural Chinese cultural landscapes diaspora gradually declined from the late 18th century on, when “the appeal of the East had to compete with other exotic tastes”, and more importantly, it seemed to European eyes “the antithesis of neoclassicism”. The decline of *Chinoiserie* also reflects the fall of the Empire of China, whose ossified, rigid feudal regime became an obvious obstacle for China to usher in modernity.

2. Chinese Cultural Landscape Diaspora since the 1840s

As mentioned above, the two later phases emerged as a result of Chinese modernization. The second phase of Chinese cultural landscapes diaspora, mainly in the form of Chinatown, is closely linked with “Chinese modernity” starting from the 1840s [Chen 2008], when the then Qing Empire (1644-1911) was forced to open up under successive Western invasions following the First Opium War (1839-1842). More precisely speaking, Chinatown developed under two influences of the modernity: the Chinese modernity and the Occidental modernity [Liu 2013, 233]. In this historical period, emigration from China, especially to North America, started to emerge and accelerate, which became even more remarkable during the first half of the 20th century. In a time when racism and ethnic segregation and even persecution – for example, the Chinese massacre of 1871 in the Chinatown in Los Angeles, and the *Chinese Exclusion Act* (1882) – were nothing uncommon, early Chinese immigrants had to settle down together in enclaves in cities, creating clan-like Chinatown, “an idiosyncratic oriental community amidst an occidental urban environment” [Lai 1973, 102-103]. Chinatown proves to be a Chinese cultural landscapes diaspora mainly because of its notable symbolism, not only on architectural and cultural level, but also collective identity. Cha thus coined the term *enchinoisement* to describe the idea of attributing a Chinese character to an object, to a place, through reinterpretation rather than parody [2004, 7]. Chinese architectural symbols, such as front (arch) doors, Chinese stone lions, Chinese red lanterns, commercial signs in Chinese characters, Chinese ornaments, etc., all contribute to the *enchinoisement* of Chinatown (fig. 6), making a somehow stereotyped, metamorphosed “Chinese” landscape out of the urban environment and architectural structure of a certain host city.

The third phase started from the last decades of the 19th century, often in the form of world exhibitions or gardens by voluntary actions of the Chinese government, and persists until today. This phase thus can be said to be exhibition-led or garden-led Chinese cultural landscapes diaspora. Increasing international communications and exchanges have created official opportunities for China to present its architecture, culture, way and life, etc. to the Western World, whose interest in *Chinoiserie* continued to diminish. No matter the 1867's *Exposition universelle* (International Exposition) in Paris or the 1915's Panama-Pacific International Exposition in San Francisco (fig. 7), not to mention many others before 1949, the then Chinese government constructed pavilions in classic Chinese architectural style, where mainly Chinese artifacts were exhibited. However, this kind of landscape diaspora was short-lived, and they were unavoidably torn down after the

YAPENG OU



Fig. 6: *Enchinoisement* observed in the Triangle de Choisy, the largest commercial and cultural center for the Asian community of Paris. © OU Yapeng (2015).



Fig. 7: China Pavilion at the 1915's Panama-Pacific International Exposition in San Francisco.
Source: C. Roskam (2014), jsah.ucpress.edu.



Fig. 8: Garten der schönen Melodie, Stuttgart, Germany.
© OU Yapeng (2013).

conclusion of exhibitions. Nevertheless, it revitalized *Chinoiserie* in a certain way, for example, King Leopold II, inspired by the Paris World Exhibition of 1900, commissioned the construction of the Chinese Pavilion and Japanese Pagoda in the the Royal Palace of Laken in Brussels.

Another international event dedicated to the arts of garden, garden design, landscaping and landscape architecture, garden festivals or exhibitions, have served as another important platform for China to introduce its cultural landscapes to the West. This occurred especially following the reform and opening up of China since the 1980s. The *Internationale Gartenbauausstellung* (International Garden Expo) of 1983 in Munich saw China's participation for the first time in a European garden exhibition, contributing the very first authentic Chinese garden *Garten von Duft und Pracht* (Garden of Scent and Splendor) 芳华园 in Europe, which still stands in today's Westpark. Then on the occasion of the 1993's World Horticultural Exposition in Stuttgart, another authentic Chinese garden, *Garten der schönen Melodie* (Garden of Fine Tune) 清音园 (fig. 8) was built, which was then relocated and became a permanent landscape garden in Stuttgart. To promote mutual understanding and cultural communication between the East and the West, since the 1960s there has been the trend that landscape gardens are sometimes used as gifts for sister cities. As available literature shows, today Germany boasts most Chinese gardens in Europe, many of which are



Fig. 9: Frühlingsblumengarten, Frankfurt, Germany.
© OU Yapeng (2013)



Fig. 10: Wen Zhengming (1531). The Small Flying Rainbow Bridge depicted in the Atlas of the Humble Administrator's Garden, a typical scholar garden. Source: commons.wikimedia.org (2016).

gifts for sister cities. The *Garten des Kranichs* (Garden of Crane) 郢趣园, completed in 1988 as a gift of Wuhan to Duisburg, is the first Chinese garden of this type. Shortly after in 1989, Frankfurt received its *Frühlingsblumengarten* (Garden of Spring Flowers) 春华园 (fig. 9) from Guangzhou. Hamburg also received its *Neuer Yu Garten* (New Yu Garden) 汉堡豫园 in 2008 from Shanghai. These gardens prove to be highly authentic as Chinese culture landscapes, considering the fact that they respect, represent as well as transmit Chinese landscaping and garden ideals, thus almost duplicating Chinese cultural landscapes. Different from *Chinoiserie* or Chinatown, they represent more complete, genuine cultural landscapes in terms of both authenticity and diversity. On the one hand, without one single exception, they were completely built by Chinese garden craftsmen with original materials imported from China; more importantly, most of their landscape designs and realization are in strict accordance with the norms of the long-established “scholar garden” paradigm (fig. 10). For example, the *Qians Garten* (Qian Garden) 潜园 in Bochum made allusion to the famous fable *The Peach Blossom Spring* 《桃花源记》 written by Tao Qian 陶潜, a Chinese poet of the Six Dynasties period (220-589). Similarly, the *Garten der schönen Melodie* was inspired by a poem written by Zuo Si 左思, a writer and poet of the Western Jin Dynasty (265-316): “Not only lute and flute, strings is also landscape” 非必丝与竹，山水有清音.

YAPENG OU

On the other hand, the various styles of Chinese gardens in Germany vividly demonstrate the diversity of Chinese garden arts. Besides the above-mentioned *Garten von Duft und Pracht*, *Qians Garten* and *Garten der schönen Melodie*, others including *Garten des ewigen Glücks* (Garden of Eternal Joy) 怡园 in Weißensee, *Garten der vielen Ansichten* (Garden of Changing Views) 多景园 in Mannheim, *Garten des wiedergewonnenen Mondes* (Garden of the Reclaimed Moon) 得月园 in Berlin, etc., all of these gardens have the classical garden style popular in Jiangnan regions, especially from Suzhou and Yangzhou cities. However, not all Chinese gardens are confined to the Jiangnan style.

For example, the style of *Garten des Kranichs*, a gift from Wuhan to Duisburg, presents cultural and artistic features of the ancient Chu State, which Wuhan considers as its cultural origins. As for *Frühlingsblumengarten*, it manifests typical architectural style in Anhui Province.

In addition, it is worth noting that, Chinese gardens in Germany are not mere “replicas”, simply because they are not bluntly “copied” from classical gardens in China. For example, the design and construction of *Frühlingsblumengarten* strictly complied with principles and norms of classical Chinese gardens, creating an original garden that is “kein exotisches Schauobjekt ..., auch keine Imitation, sondern in Gestaltung, Konstruktion und Materialien dem entsprechen, was Chinesen in jahrhundertealter Tradition zu planen und zu bauen imstande sind” [Stadt Frankfurt 1989]. Actually, it proves to be rather challenging to build a Chinese garden in a German city with distinctive landscapes and environmental conditions from those in China. Moreover, it’s necessary to address the particular needs of special groups in modern society, such as the disabled. The construction of *Frühlingsblumengarten* best illustrates this:

Einen chinesischen Garten in einen alten und wertvollen, mit vielen alten Bäumen bestückten Park einzufügen war kein leichtes Unterfangen. Denn, alte Bäume, wenn auch untypisch für das Bild eines chinesischen Gartens, sollten auf jeden Fall erhalten bleiben, das Gesamtgelände durfte in den Höhen nicht wesentlich verändert werden und die Wasserfläche des ehemaligen Weihers sollte als zentrales Element den neuen [sic] Garten prägen. Darüberhinaus durfte der Garten in seinen wesentlichen Bereichen keine räumlichen Barrieren aufweisen, damit er für ältere Menschen und für Körperbehinderte zugänglich und erbebbar [sic] ist¹. [Stadt Frankfurt 1989]

Thanks to painstaking considerations, the designs and constructions of these Chinese gardens have taken full advantage of local existing landscape and environmental conditions as well as users’ needs, so as to maximize the gardens’ adaptability into the surrounding landscapes and their accessibility.

Based on the above discussions, this paper defines Chinese cultural landscapes diaspora as an on-going both historical and contemporary phenomenon and a dynamic process where Chinese culture landscapes in artistic, socio-cultural and architectural forms diffuse and develop abroad, following increasing intercultural communications and exchanges between China and the rest of the world, either as a result of the host country’s autonomous imitation and/or creation based on its understanding of original Chinese cultural landscapes or Chinese individuals’ or governmental behaviors in the course of Chinese modernization.

Conclusions

This paper explored the history, typology and causes of Chinese cultural landscapes diaspora in Europe taking place in modern era, namely, from the mid-to-late 17th century until today. Conscious of landscape issues closely related to modernity as well as the necessity to possibly present an overall picture, this paper addressed the thesis of Chinese cultural landscapes diaspora with an enlarged scope of cultural landscapes, which incorporates into conventional cultural landscapes (gardens for example) both urban socio-cultural environment, the “macro-cultural landscapes”, and artistic, conceptual representations of landscapes, “micro-cultural landscapes”. Initially as a by-product of commercial exchanges and later as a means of intercultural exchanges in modern times, Chinese cultural landscapes diaspora is in essence a natural phenomenon that reflects the on-going process of transnational mobility, modernization and globalization. Becoming more and more frequent and varied in forms, Chinese cultural landscapes diaspora has successively gone through three historical phases, each of which corresponds to three major representations, namely, *Chinoiserie*, Chinatown, and most recently, world exhibitions and Chinese gardens. While the first phase is characteristic of active, creative European imitation of Chinese cultural landscapes both artistically and architecturally, the other two phases are driven by Chinese modernity: either Chinatown as individual behaviors or Chinese gardens as governmental behaviors.

Due to space limitation, the present study didn't provide further discussions on *Chinoiserie*'s diversity of artistic representations (for example, interior decorative arts) and its evolution in modern times. It is expected that in the near future, this paper will invite more discussions on Chinese cultural landscapes diaspora, and East Asian cultural landscapes diaspora in the West also proves to be an interesting research field.

Bibliography

- ASHTON, D. (1993). *Noguchi East and West*. University of California Press.
- CARNEY, J. A. & R. A. Voeks (2003). “Landscape Legacies of the African Diaspora in Brazil”. *Progress in Human Geography*, 27/1, pp. 68-81.
- CHA, J. (2004). “La représentation symbolique dans le contexte de la mondialisation: L'exemple de la construction identitaire du quartier chinois de Montréal”. *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture*, 29, No. 3, 4, pp. 3-18.
- CHANG, E. H. (2010). *Britain's Chinese Eye: Literature, Empire, and Aesthetics in Nineteenth-century Britain*. Stanford: Stanford University Press.
- CHEN, L. (2008). “De l'occidentalisation à la modernisation - une brève histoire de la modernité chinoise”, http://www.world-governance.org/IMG/pdf/modernite_chinoise_-_version_en_francais.pdf, accessed on April 15, 2016.
- FALOLA, T. (2013). “Tanure Ojaide and Akin Ogundiran: Knowledge Circulation and the Diasporic Interface”. in *The African Diaspora: Slavery, Modernity, and Globalization*. Rochester: University of Rochester Press.
- KUITERT, W. (2014). “Japanese Art, Aesthetics, and a European Discourse: Unraveling *Sharawadgi*”. *Japan Review*, 27, pp. 77-101.
- LAI, D. C. Y. (1973). “Social-Economic Structures and Viability of Chinatown”. *Residential and Neighborhood Studies in Victoria*. Victoria: University of Victoria Press, pp. 102-103.
- LEATH, R. A. (1999). “„After the Chinese Taste”: Chinese Export Porcelain and Chinoiserie Design in Eighteenth Century Charleston”. *Historical Archaeology*, Vol. 33, No. 3, pp. 48-61.
- LIN, G. (2003). “Identity, Mobility, and the Making of the Chinese Diasporic Landscape in Hong Kong”. In L. Ma and C. Cartier (eds.) *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility and Identity*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- LIU, Y. (2013). “Chinatown: un marquage ethnique de l'espace urbain”. In R. Krüger & U. Ufer (eds.) *Paysages culturels de la modernité*. Aachen: Shaker Verlag.

YAPENG OU

- MARX, J. (2007). "De la Chine à la Chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)". *Revue belge de philologie et d'histoire*. Vol. 85, No. 3, pp. 735-779.
- Stadt Frankfurt (ed.) (1989). *Der Chinesische Garten in Frankfurt*. Offizielle Broschüre der Stadt Frankfurt, http://www.frankfurt.de/sixcms/media.php/738/china_garten_ok.pdf, accessed on April 19, 2016.
- SULLIVAN, M. (1990). "Chinese Art and Its Impact on the West". In P.S. Ropp & T.H. Barrett (eds.) *Heritage of China: Contemporary Perspectives on Chinese Civilization*, University of California Press.
- UNESCO (2015). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World Heritage Centre.
- WOLDEMARIAM, H. & E. Lanza (2015). "Imagined community: The linguistic landscape in a diaspora". *Linguistic Landscape*. Vol. 1, Issue 1-2, pp. 172-190.

Sitography

- Consulate-General of China in Frankfurt (2013). "Chinese Gardens in Germany"
<http://www.decorativefair.com/key-periods-in-the-development-of-Chinoiserie-style-in-the-west-how-taste-travelled-part-iii/>, accessed on 14 April 2016
- "Key Periods in the Development of *Chinoiserie* Style in the West - How Taste Travelled. Part III",
<http://frankfurt.china-consulate.org/chn/zxxx/t1069046.htm>, accessed on 19 April 2016
- https://en.wikipedia.org/wiki/Jesuit_China_missions, accessed on 10 April 2016
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Chinoiserie>, accessed on 15 April 2016
- https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_Discovery, accessed on 15 April 2016
- <https://zh.wikipedia.org/wiki/隆庆开关>, accessed on 10 April 2016
- <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/chinoiserie>, accessed on 10 April 2016
- https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Chinese_Americans, accessed on 10 April 2016
- <http://www.kmkg-mrah.be/history-0>, accessed on 16 April 2016
- https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_history, accessed on 20 April 2016

Note

¹¹ "To insert a Chinese garden in an old and valuable park stocked with many old trees was not an easy task. Because old trees, although not typical for the image of a Chinese garden, should be preserved in any case. The height of the total area shouldn't be significantly changed, and the water area of the former pond should characterize the new garden as a central element. Moreover, the garden should have no spatial barriers in its main areas, so that it is accessible for the elderly and the disabled." Translation by the author.

Quei diavolacci di Appennini... *Dal Giogo al passo della Futa tra impervi paesaggi e luoghi malfamati*

Those hellish Apennines...: from Giogo to the Futa Pass - between a rock and a hard landscape

FABIANA SUSINI

Ricercatore indipendente

Throughout the 18th century, the road from Florence to Bologna, passing through the mountain pass of Giogo, was the busiest route of the Grand Duchy of Tuscany. Prior to the opening of the pass of Futa (1752), the route between the two cities required at least two days. After that, the journey could be made in half a day. This paper will examine the "vision" of the 18th century travelers, examining the accounts of a series of witnesses who discuss the theme of contrast between the bleak Apennines and the beautiful Tuscan countryside. These travelers were sensitive to agricultural landscapes as expressions of order and rationality, and only reluctantly susceptible to the fascination of the undisciplined wildness and variety of the mountain landscape. As the conditions of the road and infrastructure improved, a change in sensitivity led to a new affection for the landscapes first seen as harsh, difficult and thorny.

Parole chiave

Grand Tour, viabilità, Appennino, ricettività

Grand Tour, roads, Apennines, receptivity

Introduzione

Il percorso che da Firenze conduce a Bologna, da sempre uno dei più frequentati dell'Italia centrale, è considerato uno dei tracciati più impervi e difficili della viabilità appenninica: per secoli questo tragitto ha angosciato i viaggiatori per la faticosa lentezza dell'ascesa, l'asprezza del tratto montano, il fondo dissestato delle strade e le angustie delle condizioni meteorologiche.

A partire dall'età moderna e fino alla prima metà del XVIII secolo, l'antica strada postale bolognese dipartiva da Firenze per raggiungere Bologna in 2-3 giorni di viaggio, passando attraverso il passo del Giogo: durante il tragitto erano previste occasioni di sosta a Fontebuona, San Piero a Sieve, Scarperia, Ponzalla, Giogo, Firenzuola, per poi raggiungere Pietramala e le Filigare; una volta passata la dogana, in territorio pontificio-emiliano, altre soste erano previste a Scaricalasino, Loiano, Pianoro, Sabbione, prima di raggiungere Bologna [Chieppi 1993, 27]. La situazione della viabilità del Granducato toscano agli albori del Settecento presentava condizioni generalmente arcaiche e trascurate; soprattutto nelle zone di passo montane le strade erano caratterizzate dalla tortuosità e dalla grettezza del fondo (quasi sempre sterrato, raramente sistemato con massicciata e inghiaiato o lastricato). Questa poca accuratezza nella manutenzione delle strade era frutto di una politica territoriale tipica degli stati di antico regime, che consideravano la strada principalmente nella sua valenza strategico-militare: soprattutto i

FABIANA SUSINI

tratti che risalivano i versanti dell'Appennino ai confini del Granducato erano volutamente mantenuti nelle loro caratteristiche di estrema precarietà poiché, in quelle condizioni, essi si prestavano maggiormente alla difesa del territorio [Rombai 1989, 147]. Le condizioni generali della viabilità montana erano pessime soprattutto nel periodo invernale; raramente i valichi erano transitabili a causa dell'altitudine a cui la vecchia via Bolognese si spingeva per aggirare gli ostacoli naturali e anche le strade di fondovalle, con le piene primaverili, erano difficilmente praticabili. In alcuni punti del tragitto vi era la necessità di ricorrere ai muli, con notevoli guadagni per i locali che rifornivano i forestieri di bestie supplementari al bisogno [Boncompagni 1998, 27]; questo il commento di Charles Thompson (1744):

se gli italiani non avessero cura delle loro strade, per le quali sono rinomati in tutta Europa, recarsi da Bologna a Firenze superando gli Appennini sarebbe pressoché impossibile; infatti la via che valica questi monti è talmente impraticabile alle carrozze che da queste parti consigliano di ricorrere ai muli.

Si dovette aspettare la seconda metà del XVIII secolo, per iniziare un'imponente opera di ammodernamento delle vie di comunicazione, ritenute allora un fondamentale veicolo di progresso economico e socio-culturale. Sul percorso venne allestita una strada carrozzabile per iniziativa lorenese, per facilitare le comunicazioni tra Vienna e Firenze. Il nuovo tracciato fu progettato nel 1747, con un percorso più alto rispetto al precedente, ma più breve, che abbandonava il vecchio passo del Giogo per attraversare quello della Futa [Sterpos 1961, 127]. Dal 1764 il nuovo tragitto fu considerato una strada transappenninica di interesse nazionale: il viaggio tra Bologna e Firenze richiedeva allora dalle 12 alle 15 ore, a seconda della stagione e delle condizioni della strada.

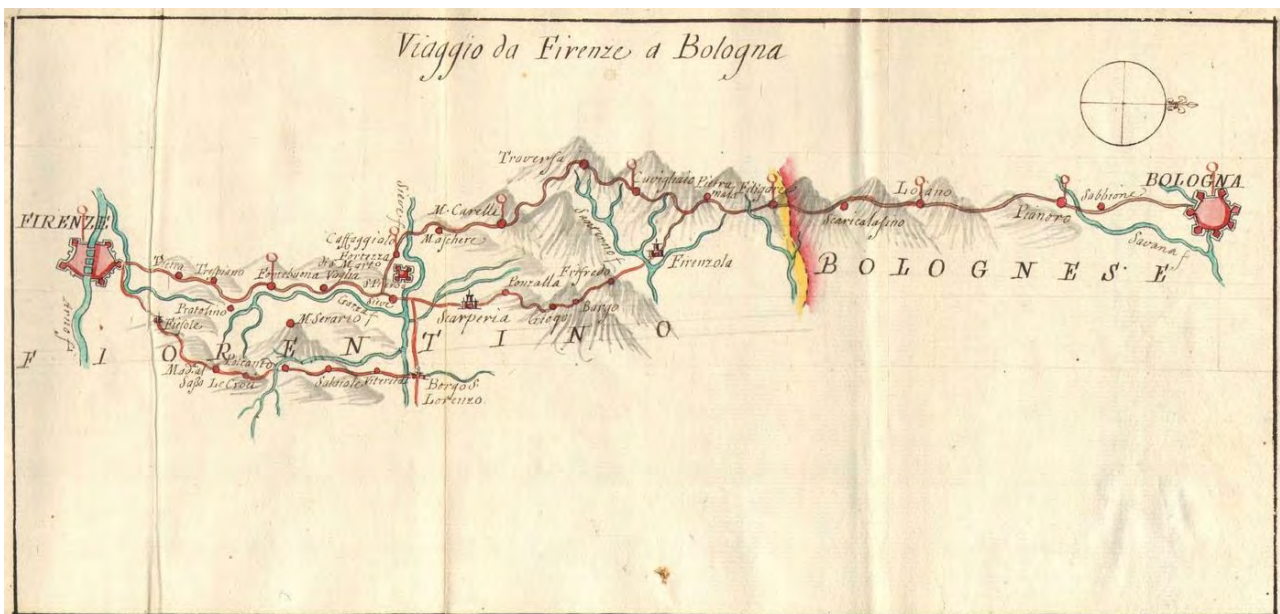


Fig. 1 A. Cantile, *Guida per viaggiar la Toscana e Sulla guida per viaggiar la Toscana del XVIII secolo* custodita nelle conservatorie dell'I.G.M., I.G.M. e supplemento alla rivista universo 6/2002, Firenze. Viaggio da Firenze a Bologna.

1. Dall'antica via del Giogo al nuovo passo della Futa: le difficoltà del percorso appenninico e le impressioni sul paesaggio

Fin dalla fine del XVII secolo, le impressioni dei viaggiatori sulla Firenze- Bologna furono molteplici e a volte in contraddizione tra loro: Lassels (1670) impiegò due giorni per attraversare gli Appennini a cavallo con un viaggio «lungo e monotono»; Burner (1685-86) trovò invece le strade maestre in «buone condizioni, tanto che sarebbe difficile trovarne altre tenute così bene perfino nei paesi con tenore di vita più elevato». Per Misson (1691), la strada era «difficile» per la presenza dei monti e il cammino si faceva «molto cattivo»: alla salita bisognava «immancabilmente scendere a piedi». Le difficoltà del viaggio sull'antico tracciato sono lamentate anche da numerosi viaggiatori del secolo successivo: per Addison (1701-3), «la via da Firenze a Bologna [...] è la peggiore strada di tutte le appenniniche». Wright (1720-21) annotava che «nel tragitto da Firenze a Bologna passammo per il Giogo, la più alta e ripida salita dell'Appennino di questa zona d'Italia». De Brosses (1739) descrisse il suo arrivo da Bologna a Firenze in una sola giornata con cinquantacinque miglia di cammino; una giornata di posta delle più dure, tuttavia, proprio a causa delle difficoltà delle strade. Salire e scendere dagli Appennini non era infatti cosa facile e sebbene quelli che si incontravano procedendo nello Stato Pontificio fossero «dei bravi diavolacci di Appennini», quelli del versante toscano si mostravano «più difficili da abbordare, rustici e selvaggi». Lady Montagu (1740) lamentava ancora il fatto che «tra Bologna e Firenzuola [vi sono] strade deplorabili, fra monti e rocce».

Alla metà del XVIII secolo la viabilità fu modificata, permettendo così un percorso più agevole per le centinaia di persone che intraprendevano il viaggio: negli anni immediatamente successivi alla realizzazione della nuova carrozzabile, numerosi viaggiatori presero gradualmente atto della strada attraverso la Futa, apprezzandone la praticità e riuscendo persino a godersi il panorama. Così scriveva John Earl (Boyle) nel 1754:

Il nostro viaggio da Bologna a qui [Firenze] è stato realizzato in un giorno e mezzo. Il passaggio degli Appennini non è stato né pericoloso né faticoso. Non appena lasciammo il territorio bolognese ed entrammo in quello toscano, la strada fu buona e il nostro salire e scendere sorprendentemente facile. Difficilmente un'altra opera pubblica può giovare di più all'onore dell'attuale imperatore, quale duca di Toscana, di questa nuova strada. Essa viene condotta in una tale maniera tra gli Appennini che il Monte Giovo [Giogo], una specie di fratello gemello del Moncenisio, viene completamente evitato.

Madame du Boccage (1757) segnalava l'apertura di un «cammino erto, ma sicuro», al posto della «via per metà disselciata e assai malagevole del Giogo, passo scosceso e temuto da tutti» [Sterpos 1961, 124]. Nonostante il miglioramento della viabilità, i viaggiatori continuarono a non apprezzare il paesaggio del tratto appenninico: Gibbon (1764) descrisse il percorso da Bologna a Firenze annotando la selvatichezza del paesaggio, posto a confronto anche con il più ridente panorama alpino:

Non sono montagne alte, ma piuttosto colline larghe e molto estese che occupano molto terreno. Nulla è più triste del colpo d'occhio che offrono; vi si incontra appena, di tanto in tanto, qualche brutto villaggio, né vi si vedono quei pascoli ricoperti di greggi che rallegrano un poco lo spettacolo della maggior parte delle montagne .

Più attenuato il commento di Goethe (1787) che, alla percezione del „disordine” appenninico, univa l'apprezzamento per un paesaggio razionalmente organizzato:

FABIANA SUSINI

è un singolare groviglio di dossi montuosi contrapposti gli uni agli altri; sovente non si riesce a distinguere in che direzione corrono le acque. Se le valli fossero meglio colmate e le pianure più livellate e più irrigue, si potrebbe paragonare questa terra alla Boemia, pur essendo il carattere delle montagne completamente diverso. Non ci si deve però immaginare un deserto di monti, ma una regione ben coltivata, anche se montagnosa. Qui cresce molto bene il castagno, il frumento è bellissimo e i seminati già verdeggianti. Lungo le strade si vedono querce sempreverdi dalle foglie piccole, mentre intorno alle chiese e alle cappelle sorgono snelli cipressi.

Walker, nel 1780, definiva i paesaggi appenninici «belli e romantici, pur se ancora scomodi da attraversare», e riteneva «graziose» le bianche case che punteggiavano i rilievi meglio vocati alle coltivazioni.

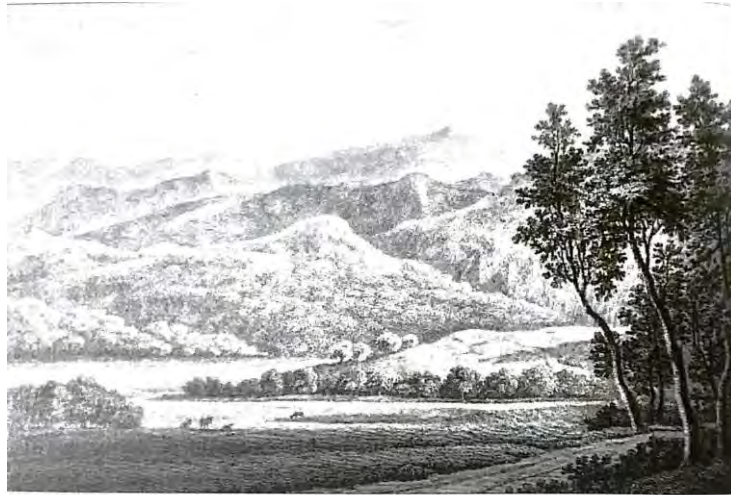


L'Appennino tra Bologna e Firenze

Fig. 2 J. Smith, *Selected views of Italy*, London: Chapman et aliis 1792-96. *L'Appennino tra Bologna e Firenze*.

Lo stereotipo della desolazione del paesaggio appenninico rimase diffuso tra i viaggiatori di fine secolo: nel 1785 Hester Linch Piozzi paragonava gli Appennini alle montagne della Savoia, definendoli «inferiori per imponenza e bellezza [...] sebbene siano abbastanza alti da essere preoccupanti e abbastanza aridi da essere desolati». Simile il commento di Young (1787) che descriveva la campagna da Bologna a Firenze come «tutta montagnosa, per la maggior parte povera e sterile, con boschi desolati e degradati, chiazzati da lembi di coltivazioni deboli e sparpagliate». Un giudizio condiviso da Owen (1791-92) che definiva le montagne appenniniche «selvagge e desolate».

Alla desolazione e asprezza del paesaggio percepita dai viaggiatori settecenteschi, subentrò poi il sentimento del sublime tipico del viandante romantico: per Stendhal (1817), «le cime numerose degli Appennini presentano la straordinaria immagine di un oceano di montagne in fuga in ondate successive»; secondo Duprè (1822) «fra Filigare e Pietramala, l'aspetto delle montagne diviene più orrendo, il suolo è privo di ogni specie di vegetazione»; per Simond (1828) invece «l'aspetto dell'Appennino, su questa strada, è più



L'Appennino tra Bologna e Firenze

Fig. 3 J. Smith, *Selected views of Italy*, cit. *L'Appennino tra Bologna e Firenze*.

aspro che magnifico: al posto delle rocce si vedono pietre sparse e la vegetazione grama».

2. Le meraviglie del viaggio appenninico: i fuochi di Pietramala

Nel tragitto lungo la via Bolognese, quello dei “fuochi di Pietramala” fu il fulcro della curiosità e degli interessi scientifici dei viaggiatori di tutto il XVIII secolo: le fiammelle bluastre scaturivano come per incanto dal terreno, suscitando le più disparate congetture, fino a che Alessandro Volta non dimostrò, nel 1780, essere provocate dalla fuoriuscita naturale di gas metano [Boncompagni 1998, 45]. Già Lassels, alla metà del XVII secolo, rimase colpito dalla vista di un «incendio» che appariva spesso in questo luogo, specialmente quando il tempo è nuvoloso: «La gente di campagna chiama questo fuoco „la bocca dell'“inferno“ e, secondo me, hanno ragione a chiamarlo così».

Misson, nel descrivere il fenomeno, faceva riferimento ad un «fuoco di legno», definizione che troviamo anche in una guida del Settecento:

In questo viaggio per mezzo a montagne asprissime non v'è di osservabile se non tra le Filicaje, e Covigliajo nella Villa di Pietramala un fuoco, che i Paesani chiamano fuoco di legno, fuoco si vivo, specialmente, se il tempo è piovoso, e buia la notte, che illumina le vicine montagne, e quando il tempo è disposto a tuoni, la fiamma rafforza la sua vivacità. Esce questo fuoco dal pendio di una montagna, e alle volte si vede uscire in globi, saltellando intanto pel resto del terreno alcune fiammelle turchine, e leggiere [Tiroli 1775, 315].

Nel corso del XVIII secolo le descrizioni si arricchirono di interpretazioni personali: per De Brosses (1739) le rocce di Pietramala «bevono la luce del sole e fanno una specie di fosforo»; secondo Lady Montagu (1740) «la fiamma che se ne sprigiona è senza fumo e sembra acquavite accesa». Ancor più affascinante il resoconto di Spence (1747):

FABIANA SUSINI

Quello che si diceva (e che io avevo sempre considerato come una mezza bugia) era che c'era un fuoco che appariva sempre di notte, poco distante da un posto chiamato Pietra Mala. Che c'era un fuoco nell'aria, ma di poco sopra il terreno, e che esisteva, senza aver recato alcun danno, da tempo immemorabile.[...]. Era una placida fiamma gialla, come il corpo del sole, e sembrava, da quella distanza, alta circa tre piedi e larga uno; il postiglione ci disse che in realtà era alta circa dieci piedi e, in proporzione, più larga. Ci disse che era stato spesso sul posto e ultimamente con certi gentiluomini inglesi, di cui non conosceva il nome. Che il terreno dove appare la fiamma e da cui fuoriesce è di un colore rossastro e che quello è il colore del suolo in genere lì intorno. Che nel terreno non c'è alcuna cavità e che niente è andato bruciato, benché il più anziano della parrocchia si ricordi di quel fuoco da sempre e lo stesso ricordavano i suoi antenati. Che c'era zolfo nel terreno, e 'oleo de' sassi.

Per Walker questa fiamma ardeva «in modo molto simile all'alcol che si trova nel vino o al gas infiammabile che si sprigiona da una miniera di carbone»; esso notò che il «terreno tutt'intorno è pieno di pirite, minerale di ferro, pozzolana e zolfo», ma non riusciva a credere che l'acqua piovana che si infiltra nella montagna potesse raggiungere «uno strato di pirite tale da infiammarla» e che la fiamma potesse essere perpetua. Ricca di dettagli la descrizione del Marchese De Sade (1775), che osservò attentamente il «focolaio che brucia senza interruzione»; per Young si trattò di uno «spettacolo eccezionale», dovuto senza dubbio alla presenza di «aria infiammabile».



Dogana a Pietramala

Fig. 4 J. Smith, *Selected views of Italy*, cit. *Dogana a Pietramala*.

3. I luoghi malfamati: osterie, locande e stazioni di posta sulla via Bolognese

I disagi più disparati e l'ospitalità delle locande toscane e più in generale italiane costituiscono un vero e proprio stereotipo della letteratura odepica dalla fine del XVI secolo in avanti, senza un sostanziale mutamento neppure nella seconda metà del XVIII, quando la viabilità divenne oggetto di importanti ammodernamenti. Dalle fonti scritte, la vecchia Via Bolognese risultava essere, dal punto di vista dell'ospitalità, uno dei tratti peggiori di tutta la penisola [Guarducci 1997, 44]. Leandro Alberti nella *Descrizione di tutta l'Italia* della seconda metà del XVII secolo ricorda come questa strada fosse «una

contrada piena di taverne per i passeggeri», ma, nonostante la folta presenza di locande e stazioni di posta, il servizio della ricettività risultava inadeguato agli occhi dei viaggiatori; significativo questo paragone di Young (1787) che sottolineava la diversità tra l'accoglienza italiana e quella inglese:

Le condizioni degli alloggi di questa strada sono da non credere. È certamente una delle più frequentate di tutta Europa. Sia che si vada a Firenze, Roma o Napoli, da Parma, Milano o Venezia [...] si passa per questa strada. Ci si aspetterebbe di conseguenza di trovare a ogni posta una locanda tollerabilmente buona per accogliere le persone che il caso, gli affari, o qualsivoglia altro cambiamento di programma, dovessero indurre a sostare tra Bologna e Firenze [...]. Se questa strada fosse in Inghilterra, e avesse un decimo del suo traffico, ci sarebbe un'eccellente locanda ogni quattro o cinque miglia per accogliere i viaggiatori in modo conveniente, a qualsiasi distanza la loro partenza imprevista potesse rendere più conveniente la sosta. Ma Inghilterra e Italia sono separate da un abisso, per quanto riguarda i *comforts* della vita, molto più ampio del canale che divide Dover e Calais.

Sull'antica via del Giogo da Firenze in direzione Bologna la prima possibilità di pernottamento e di cambio cavalli era a Uccellatoio, località situata nei pressi della villa di Pratolino a pochi chilometri dalla città.

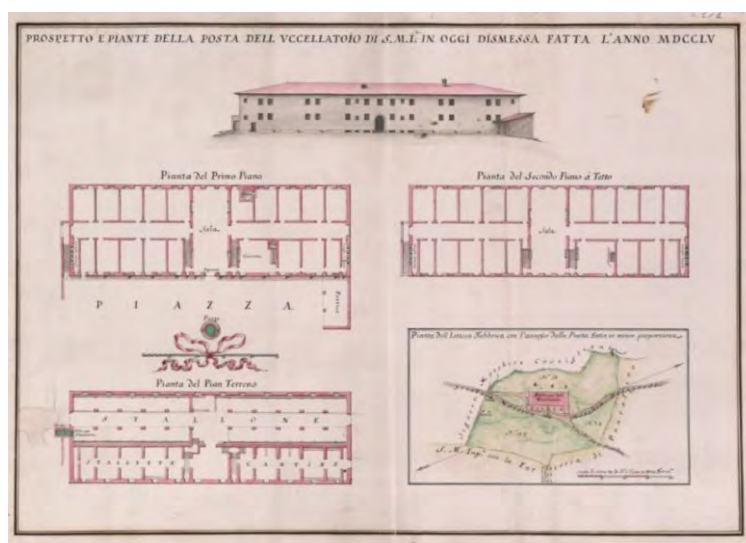


Fig. 5 Pianta dello Scrittoio delle Regie Possessioni, Tomo 2, Pianta n. 1. Prospetto e piante della posta dell'Uccellatoio di Sua Maestà Imperiale in oggi dismessa fatta l'anno 1755 (Firenze, Archivio di Stato).

Un'altra sosta era prevista a S. Piero a Sieve con pernottamento a Scarperia, dove esisteva un'antica posta di epoca medicea oppure, in alternativa, era possibile alloggiare in osterie e ricoveri privati. A detta di Montaigne (1580), a Scarperia si usava «mandar incontro ai forestieri, fino a sette, otto leghe, dei messi per scongiurarli di scendere a questo o quell'albergo. Non di rado si incontra l'albergatore stesso a cavallo e, in vari punti, numerose persone ben vestite che vi spiano».

Dopo aver pernottato a Scarperia, la possibilità di sosta successiva era prevista al Giogo e in inverno, quando le giornate erano più corte, a Firenzuola, centro fornito di molti ricoveri per la notte. Ultima possibilità di pernottamento sull'Appennino toscano era all'osteria di

FABIANA SUSINI

Pietramala, dove il vecchio percorso del Giogo si ricollegava al nuovo tracciato stradale della Futa. Qui Stendhal (1817) rimase impressionato dal racconto del fenomeno della sparizione di tanti viaggiatori che soggiornavano nella locanda di questo paese: una banda di malfattori, guidata dal curato Biondi, uccideva, dopo averli derubati in combutta con l'ostessa, i malcapitati che decidevano di soggiornare in quell'albergo. Anche il marchese De Sade sconsigliava vivamente il pernottamento a Pietramala:

e siccome non occorre più di mezz'ora per osservare questi due vulcani, il mio consiglio è di lasciare domestici e vettura fuori, piuttosto che entrare in questa casa infame, in cui, se ci si passa la notte, si rischia di venire derubati e magari anche peggio.

Con la costruzione della nuova via della Futa si fabbricarono nuove strutture ricettive: a Fontebuona venne istituita una stazione di posta che prese il posto della più antica dell'Uccellatoio. A Cafaggiolo furono realizzati i locali per la nuova locanda di posta negli annessi della villa medicea.



Fig. 6 G. Utens (1559-1602), lunetta con la villa medicea di Cafaggiolo.

Per i viaggiatori più esigenti, risultava un buon alloggio quello „alle Maschere”, aperto dai «Marchesi Gerini per dar tutti i comodi possibili a passeggeri»¹. Per i viaggiatori provenienti da Bologna e diretti a Firenze, la guida di Dutens, dopo aver raccomandato di evitare di fermarsi a Loiano, nel Bolognese, della quale locanda di posta dice «*on y est fort mal*», consigliava di dividere in due parti il viaggio dormendo proprio all'albergo delle Maschere, dove però il viaggiatore avrebbe dovuto farsi carico anche delle spese di vitto e alloggio del personale. Le fermate di posta successiva erano quelle di Montecarelli e quella di Covigliaio, dove Young si stese con gli abiti indosso, ma non riuscì a dormire, sperando, «non senza timori, di scampare la scabbia. Simili sistemazioni, su di una strada come questa, sono davvero incredibili».



Fig. 7 W. Marlow, *Stazione di Posta vicino a Firenze, 1770 ca.* (*Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo 1997*).

Conclusioni

Per tutto il XVIII secolo il percorso appenninico tra Firenze e Bologna venne comunemente percepito come un ostacolo da superare nel più breve tempo possibile. Le annotazioni che lo riguardano ponevano l'attenzione sulle difficoltà logistiche dell'attraversamento, sugli inconvenienti del viaggio e sulle paure e le lamentele per le soste in luoghi più o meno malfamati, dovute spesso alla cattiva accoglienza di osti e locandieri e alle condizioni precarie delle strutture ricettive. Il tragitto era percepito come lungo e difficoltoso e i riferimenti al paesaggio erano sporadici, ripetitivi e quasi del tutto negativi; a metà del percorso i viaggiatori rimanevano però piacevolmente affascinati dal fenomeno delle "montagne ardenti" o dei "fuochi di Pietramala". Con la costruzione delle prime strade rotabili appenniniche, proprio a partire dalla nuova via Bolognese, le modalità e i tempi del viaggio registrarono una vera e propria rivoluzione: pur continuando a rimanere notevoli difficoltà soprattutto durante la brutta stagione, la percorrenza fu resa più rapida e più comoda. Tale miglioramento delle condizioni infrastrutturali, unito a quello delle strutture ricettive, permise un mutamento di sensibilità nell'approccio dei viaggiatori rispetto al paesaggio circostante: il tratto montano, prima ritenuto aspro e selvaggio, veniva considerato più agevole, anche se lo scenario non sempre gradito, perché scarso di vegetazione e desolato. Alla fine del XVIII secolo si costruì un'immagine più „sentimentale“ del passo appenninico, apprezzato dai viaggiatori romantici che ritrovarono in esso sensazioni gradevoli nella irregolarità e nel disordine spontaneo della natura, unito alla piacevolezza del ridente paesaggio agrario. L'introduzione della strada ferrata, alla metà del XIX secolo, portò alla definitiva consacrazione del paesaggio appenninico, ora attraversato con estrema velocità, che veniva percepito come "cuore e difesa dell'Italia": per Taine (1864) dopo la visione del dolce pendio sul versante fiorentino, completamente messo a coltura e abitato con «case, giardini, terrazze d'ulivi, campi recintati da muri, alberi da frutto riparati nelle scarpate, tratti di verdi prati, sorgenti e cascate», sul versante bolognese la strada girava «tra strette gole boschive, dove sorgenti diasprine scorrono sotto l'ornamento rossastro dei boschi, dentro severe, nude pareti di roccia. [...]

FABIANA SUSINI

Paesaggio chimerico, orribile, franato, come quello di Dante. Montagne ferite, rocce spaccate, lungo, sotterraneo budello dove la macchina grondante [il treno] si spinge in un turbine».

Bibliografia

- ADDISON, J. (1705). *Remarks on the Several Parts of Italy*. London: Tonson.
- ALBERTI, L. (1681). *Descrizione di tutta l'Italia e isole pertinenti a essa*. Venezia: G. Battista Porta.
- ASCARI, M., MONETTI, S. (1991). *La Futa. Una strada nella storia*, Bologna: L'Inchiostroblu.
- BONCOMPAGNI, A. (1998) *Il Grand Tour nel Mugello. Itinerari e percezione del paesaggio nei viaggiatori inglesi dal XVII al XIX secolo*, Firenze: Centro Editoriale Toscano.
- BORGI, A. (1977). *La rete stradale della Toscana: nei suoi caratteri attuali, nella sua evoluzione storica, nelle sue esigenze di sviluppo*. Firenze: Istituto geografico militare.
- BOYLE, J. E. (1773). *Letters from Italy in the Years 1754-55, by the Late Right Honorable John Earl of Cork and Orrery*, London: B. White.
- BURNET, G. (1737). *Burnet's Travels*. London: Ward and Chandler.
- CASALI, G. (1985). *I luoghi di sosta e di controllo: poste e dogane nei secc. XVIII-XIX*. In *Percorsi e valichi dell'Appennino fra storia e leggenda. Futa, Osteria, Bruciata, Giogo*. Firenze: Giorgi e Gambi.
- CHIEPPI, S. (1993). *La Toscana in diligenza. Posta dei cavalli. Posta delle lettere secoli XVII-XIX*, Firenze.
- CANTILE, A. (2002). *Guida per viaggiar la Toscana e Sulla guida per viaggiar la Toscana del XVIII secolo custodita nelle conservatorie dell'I.G.M.* In: «Supplemento alla rivista universo 6/2002», Firenze.
- CRESTI, C. (1987). *La Toscana dei Lorena. Politica del territorio e architettura*, Firenze: Edizioni Amilcare Pezzi - Banca Toscana.
- DE BROSSES, C. (1799). *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*. Paris.
- DE MONTAIGNE, M. E. (1774). *Journal du voyage en Italie*, trad. it. a cura di A. Cento, *Viaggio in Italia*, Bari: Laterza, 1972;.
- DE SADE, D. A. F. (1775). *Viaggio in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri 1996.
- DIANA, E. (1994). *In viaggio con il Granduca. Itinerari nella Toscana dei Lorena*, Firenze: Edizioni Medicea.
- DUPRE, A. (1826). *Relation d'un voyage en Italie, suivie d'observations sur les anciens et les modernes, avec des tableaux historiques al'appui*. Paris: Boucher.
- DUTENS, M. L. (1783). *Itinéraire des routes le plus fréquentées ou journal de plusieurs voyages aux ville principals de l'Europe*. Paris.
- GIBBON, E. (1764), *Viaggio in Italia*. Milano: Ed. Del Borghese, 1965.
- Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo* (1997), catalogo della mostra. A cura di WILTON A. - BIGNAMIN, I. Milano.
- GOETHE, J.W. VON (1786-1788). *Diari e Lettere dall'Italia*, a cura di R. Venuti, Roma: Artemide edizioni, 2002.
- GUARDUCCI, A. (1997). *In viaggio. Viabilità, mezzi di trasporto, supporti di traffico e percezione paesaggistica nella Toscana centro settentrionale del Settecento*. in «La rete stradale della Toscana centro settentrionale tra „700 e „800», Supplemento di Storia dell'Urbanistica: Toscana/V, Roma: Kappa.
- LASSELS, R. (1670). *The voyage of Italy or a compleat journey through Italy*. Paris.
- LINCH PIOZZI, H. (1789). *Observations and reflections made in the course of a journey through France, Italy and Germany in the year 1784-85*. London.
- MEINI, M. (2002). *Paesaggio e territorio nella Toscana di ieri: in viaggio col Grand Tour*. In AZZARI, M. - CASSI, L. *Itinerari turistico culturali in Toscana*. Firenze: Firenze University Press.
- MISSON, F.M. (1691). *Nouveau voyage d'Italie, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*. Paris.
- MONTAGU, LADY M.W. (1778). *Letters of the right honourable Lady Montagu written during her travels in Europe, Asia and Africa*. London: T. Becket.
- OWEN, J. (1796). *Travels into different parts of Europe, in the years 1791 and 1792*. London: T. Cadelejun and W. Davies.
- MORELLI, E. (2007). *Strade e paesaggi della Toscana: il paesaggio della strada, la strada come paesaggio*. Firenze: Alinea.
- ROMBAI, L. (1989). *Strade e comunicazioni nella Toscana Lorenesa*. In *Vie e mezzi di comunicazione nella Toscana dei Lorena*, Catalogo della Mostra, Fiesole 3-23 dicembre 1989.
- ROMBAI, L.- SORELLI M. (1985), *La viabilità del Mugello Occidentale intorno alla metà del Settecento*. In *Percorsi e valichi dell'Appennino tra storia e leggenda*.

- SCARSO, F. (1996). *L'organizzazione postale nel Granducato di Toscana (1681-1808)*, Tesi di dottorato in Storia Economica, Napoli.
- SIMOND, L. (1828). *Voyage en Italie et en Sicilie*. Paris: Santelet.
- SMITH, J. (1792-96). *Selected views of Italy*, London: Chapman et aliis.
- STENDHAL (1817). *Roma, Napoli, Firenze, viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Bari: Laterza 1974.
- STERPOS, D. (1961). *Comunicazioni stradali attraverso i tempi. Bologna-Firenze*. Ed. Società Autostrade. Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- STERPOS, D. (1977). *Le strade di grande comunicazione della Toscana verso il 1790*. Firenze: Sansoni.
- TAINÉ, H.A. (1866). *Viaggio in Italia*, a cura di V. Sorbello, Torino: Aragno 2003.
- TAGLIAFERRI, P.C. (2012). *La Traversa e la Futa nell'Alto Mugello*. Imola: Angelini Editore.
- THOMPSON, C. (1744). *The travels of the late Charles Thompson containing his observations on France, Italy*. London.
- TIROLI, F. (1775). *La vera guida per chi viaggia in Italia*. Roma: Giunchi.
- WALKER, A. (1790). *Ideas suggested on the spot in a late excursion through Flanders, Germany, France and Italy by Adam Walker*. London: Robson e Johnson.
- WRIGHT, E. (1730). *Some observation made in travelling through France, Italy, ecc. in the years 1720, 1721 and 1722* London.
- YOUNG, A. (1792). *Travels during the years 1787, 1788 and 1789*. London: Bury St. Edmund's.

Sitografia

<http://viaggionelweb.issp.po.it/> (consultato 3/5/2016)

http://electronica.unifi.it/online/iti_toscana/iti2/sito/iti2.htm (consultato 26/5/2016)

<http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/> (consultato 29/06/2016)

Note

¹ Archivio di Stato di Firenze, *Segreteria di Finanze. Affari prima del 1788*, n. 496.

La descrizione di una provincia del Regno di Napoli, la Calabria Ultra, in una relazione di fine settecento

The description of a province of the Kingdom of Naples, the Calabria Ultra, in a report of late eighteenth century

CIRO ROMANO

University of Jyväskylä Finlandia, Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

In 1783, after the devastating earthquake that struck Calabria and Sicily, in the south of the Kingdom of Naples, a “supreme council” was established for the “cassa sacra”, which was the central reference for the same local institution established in Catanzaro, the capital of Calabria Ultra, to provide for the damage caused by the earthquake. In 1797, the Marquis Thomas Spinelli of Fuscaldo (1743-1830), acting under royal appointment, compiled the so-called ecclesiastical plans for Calabria Ultra, now held in the records of the supreme council for the cassa sacra, in the State Archive of Naples. Despite the name, the source, which is handwritten in a volume of 624 pages, does not take a uniquely ecclesiastical approach. The compiler describes the places, the state of things, and the local customs from the smallest village to the city, providing large amounts of data, notations and descriptions of the Province of Calabria Ultra. This reference is therefore extremely useful for knowledge of the landscapes of Calabria Ultra, as carefully observed by a representative of the central government.

Parole chiave

Calabria, Terremoto 1783, Tommaso Spinelli di Fuscaldo, Riformismo
Calabria, Earthquake 1783, Spinelli of Fuscaldo, Reformism

Introduzione

Dopo lo spaventoso terremoto che aveva sconvolto e devastato la provincia di Calabria Ultra nel 1783, venne istituita a Catanzaro la suprema giunta di corrispondenza con quella della cassa sacra di Catanzaro, con dispaccio del 4 giugno 1784 inviato dal ministro Acton al vicario Francesco Pignatelli di Strongoli. Questa Giunta aveva come compito principale quello di immagazzinare tutte le rendite dei luoghi pii della Calabria Ulteriore per poi impiegarli nella ricostruzione e nella ristabilizzazione socio-economica della medesima provincia. In effetti la giunta incamerò progressivamente l'intera proprietà dei conventi e monasteri soppressi in seguito alla sovrana disposizione del maggio 1784, le rendite delle badie, dei benefici residenziali, di quelli di giuspatronato laicale, delle cappellanie laicali e gentilizie vacanti, etc. Il 25 settembre 1784 il vicario Pignatelli rappresentò ad Acton la necessità di istituire in Napoli una giunta di corrispondenza con la giunta di Catanzaro, sia per il gran numero delle cause che si andavano di giorno in giorno istruendo presso quest'ultima istituzione, sia perché vi erano alcune pendenze relative agli interessi della stessa cassa sacra che dovevano necessariamente trattarsi e definirsi nella capitale. Con dispaccio del 15 novembre 1784 venne ufficialmente creata la suprema giunta di

CIRO ROMANO

corrispondenza di cassa sacra. La suprema giunta di corrispondenza di cassa sacra venne infine abolita, contemporaneamente alla cassa sacra catanzarese, con dispaccio del 30 gennaio 1796 [Placanica 1970, passim].

1. Le descrizioni della Calabria

L'*Iliade Funesta* come ha definito il terremoto del 1783 Augusto Placanica [Placanica 1982, 9-10] nei suoi studi sull'evento, coinvolse in una sola rovina gran parte della Calabria Ultra (le attuali provincie di Reggio Calabria, Catanzaro e parte di Vibo Valentia) con la distruzione completa di decine e decine di centri abitati, la morte di oltre 30.000 persone, lo sconvolgimento di gran parte del paesaggio agrario. L'immensità del disastro fu accertata dal governo napoletano grazie all'invio di missioni di soccorso e di vere e proprie spedizioni scientifiche di osservazione e di studio [Cortese 1965, passim]. Il rimedio più incisivo fu quello di allontanare dalla provincia colpita dall'evento sismico tutti i religiosi e le religiose, confiscando i beni dei conventi e monasteri nell'intento di vendere tali beni e monetizzare contante al fine di gestire le opere di ricostruzione di assistenza alle popolazioni, specialmente consentendo ai molti contadini non proprietari di entrare in possesso di appezzamenti di terra.

Agli interessi scientifici e tecnici di chi si avvicinava, per la prima volta, al problema del terremoto - o meglio del post terremoto - si aggregarono anche interessi che potremmo definire più *spettacolari* [Placanica 1982, 11]; il terremoto come spettacolo, infatti, fu il punto principale sul quale iniziò a basarsi la rappresentazione del terremoto visto come svelamento di forze occulte, di energie e di ricchezze grandiose, di figurazioni fantastiche. Nelle descrizioni, o meglio nelle ricostruzioni narrative, successive all'evento sismico inizia a far le prime apparizioni il *topos* romantico del calabrese tenebroso e dalla sensibilità primitiva; in questo senso i paesaggi descritti si accordano con i tratti dolci e garbati o feroci e rudi degli abitanti. In questa temperie culturale, e soprattutto in questa esigenza descrittiva della provincia di Calabria si creano gli stereotipi tipici che caratterizzarono un complesso movimento di idee e di immagini ricorrenti sulla Calabria che ebbe propaggini lunghissime, una considerevole eco di studi ed in interessi eruditi e antiquari nei decenni successivi.

Boschi impenetrabili, marine sconfinite, mari in tempesta ricorrono nelle descrizioni che della Calabria furono fatte, descrizioni che in buona parte rappresentavano la costruzione mitica di un paesaggio selvaggio ed incontaminato [Placanica 1982, 11-15; Cortese 1965, 7 e ss.]. Mentre la tragedia del terremoto, quindi, rimaneva tutta presente nelle popolazioni, la cultura da subito si attivò per creare, con un meccanismo complesso, un processo di spiegazione o di rimozione, di appropriazione o di strumentalizzazione che alternava il significato storico con quello fisico, il senso del tragico e dell'ineluttabile, l'approccio di rassegnazione religiosa e, a tratti, filosofica. La cultura si appropria dell'evento, e nel pieno fervore dell'attivismo illuministico, la rivalsa della natura sulla scienza, il potere distruggente ed improvviso del naturale sul razionale, porge interrogativi nuovi e soprattutto impone la ricerca di nuove proposte per elaborare strumenti diversi e spiegare il rapporto dell'uomo con la componente stravolgente, e irrazionale, della natura. Un rapporto non facile in una provincia di periferia come la Calabria che aveva un rapporto molto distante con la capitale ed era pervasa, in questi anni, da rinnovate questioni feudali: una contrapposizione continua tra università e signori, tra fisco regio e immunità locali, tra popolazione e territori demaniali e non feudali [Addante 2008, 8]. In una condizione di

criticità sociale, economica e politica, il terremoto del 1783 consente allo Stato centrale, nelle ultime propaggini degli anni dell'illuminismo, di entrare prepotentemente negli affari di una provincia tanto lontana quanto, mai, totalmente sottoposta a controllo.

Quest'operazione di conoscenza della situazione della Calabria, in seguito alla contingenza del post terremoto, indusse il governo centrale ad organizzare una spedizione per l'invio dei primi soccorsi, e per l'ottenimento delle informazioni sullo stato dei luoghi. Il principe Francesco Pignatelli di Strongoli (1734-1812), fu prescelto il 15 febbraio 1783, subito dopo il terremoto, e nominato vicario generale delle Calabrie «con autorità e facoltà ut alter ego sopra tutti li présidi, tribunali, baroni, corti regie e baronali e qualsísiano altri ufficiali politici di qualunque ramo qualità e carattere, come altresì sopra tutta la truppa tanto regolare quanto di milizie» [Battaglini 1999, 155]. Il Vicario Pignatelli fu in grado di mettere insieme i dati che i suoi sottoposti gli inviavano volta per volta, e confezionò una relazione unica che trasmise al re ed al governo. La relazione fu stesa tra aprile e maggio del 1783 e divenne parte integrale di almeno tre opere come la prima e la seconda edizione della *Istoria e teoria de' tremuoti* scritta da Giovanni Vivenzio nel 1783 e nel 1788, e del *Giornale e notizie de' tremuoti* di Andrea de Leone del 1783 [Placanica 1985, 56-57]. La descrizione del Pignatelli, che è contenuta in un manoscritto cartaceo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli¹, è il testo più vicino alla drammatica esperienza di quei giorni. Essa registra, e restituisce, la dimensione catastrofica dell'evento tra descrizioni di umana desolazione, di cadaveriche presenze, di paesaggi stravolti.

Dalla descrizione del Pignatelli, che aveva un'esigenza pratica e contingente, si passa ad una descrizione della Calabria di un illuminista pieno quale era Giuseppe Maria Galanti (1743-1806). Osservatore implacabile il Galanti, nominato nel 1791 visitatore del re per la Calabria, percorre la regione in lungo e in largo, va in carrozza, in lettiga, a cavallo, a piedi. Osserva che vi è un penuria di strada, di locande o taverne, e l'ospitalità è sorretta solamente grazie all'arcaica propensione di quelle popolazioni ad accogliere come amici e superiori, un'accoglienza che viene fatta dagli abitanti per come sanno e per come possono fare [Placanica 1993, 12-14]. Galanti arriva in una Calabria che, come abbiamo visto, fu sconvolta otto anni prima da un terremoto devastante e che costrinse il governo a sottoporla ad un regime straordinario. Dalla prima descrizione del principe Pignatelli di Strongoli, una folla di studiosi e pubblicitisti con intenti ufficiali o privati, da soli o in gruppi, erano venuti a studiare i vari aspetti della Calabria e a descriverne la geologia, l'economia, la società, la cultura. L'opera del Galanti cominciava dalla descrizione dello stato naturale, monti, rocce, acque, spiagge, clima, per poi passare allo stato politico e morale con l'intento di esaminare ed approfondire le varie cause dell'avvilimento nei diversi ambiti che, agli occhi del Galanti, presentava la Calabria².

2. La descrizione del Marchese Tommaso Spinelli di Fuscaldo

Passata l'emergenza, il governo di Napoli avviò dal 1795 delle azioni volte a sopprimere la giunta per la cassa sacra e ristabilire l'ordinaria amministrazione in Calabria. Il 16 gennaio del 1796 viene comunicato al Marchese Spinelli di Fuscaldo che «S.M. si è degnata di presceglierla per visitare quella Provincia, stabilirvisi un nuovo sistema e recarvi quegli aiuti che saranno giudicati convenienti»³. Il *nuovo sistema* che lo Spinelli avrebbe dovuto impiantare in Calabria, come gli viene indicato nella lettera testé citata, si ricollega idealmente e culturalmente a quella visione tutta illuministica che Mario Pagano (1748-1799) esemplificò scrivendo della sua speranza su un risurrezione morale della Calabria

CIRO ROMANO

dopo il terremoto e sperando nella nascita di un «sentimento della natia uguaglianza nel petto di què miseri villani» [Pagano 1783, XII]. il Marchese Spinelli quindi subito viene presentato da Ferdinando Corradini (1731-1801) che era il presidente della suprema giunta di cassa sacra perché «vuole S.M. che si somministrino al suddetto marchese tutti i lumi che sarà per dimandar»⁴. Il Marchese Spinelli doveva avere un quadro chiaro della situazione, visto che poi avrebbe dovuto proporre al re delle soluzioni adatte volte alla soppressione della giunta ed alla redistribuzione dei beni che essa deteneva e che, come detto, erano costituiti dai beni soppressi a monasteri, conventi e luoghi pii.

Tommaso Spinelli di Fuscaldo (1743-1830), che era gentiluomo di camera di esercizio, cavaliere dell'Ordine di San Gennaro, cavaliere di gran croce dell'Ordine di San Ferdinando al Merito e membro del Consiglio di Stato [Almanacco delle Due Sicilie 1829], era esponente della nobiltà vicina alla corona, un nobile che, attento alle innovazioni dell'ambiente illuminista, non si fece trascinare nel turbinio dell'allontanamento dalla fedeltà alla Corona come, invece, capitò ai discendenti del primo visitatore della Calabria Pignatelli di Strongoli. Nella busta 4261 del fondo Affari Esteri dell'Archivio di Stato di Napoli si ritrovano tutti gli incartamenti che, poi, hanno costituito la base per l'attività dello Spinelli in Calabria Ultra. Lo stesso Spinelli redasse un'attenta descrizione nel 1797 che va sotto il nome di *Piani Ecclesiastici per tutte le diocesi di Calabria Ultra*⁵ nella quale il Marchese elencò tutti i borghi, diocesi per diocesi, di Calabria Ultra (attuali province di Catanzaro, Vibo Valentia e Reggio Calabria) dando un'elencazione specifica degli abitanti e riguardo alla presenza di strutture religiose e luoghi pii, annotando per ognuno le rendite effettive. Il termine *desolazione* riferito alla Calabria, dopo il terremoto, è molto ricorrente nelle relazioni che allo Spinelli vengono inviate dove viene spiegato che il terremoto e la mala gestione successiva «han prodotto in quella sventurata ma più bella parte del Vostro Regno la desolazione, la miseria, la mancanza delle anime e l'abbandono della religione per cui inferociti quei popoli più che mai han dato in mille eccessi e vivono nella disregolatezza e né delitti»⁶. Allo Spinelli viene riferito che

il tremuoto del 1783 produsse in Calabria la perdita di uomini, e di beni, e quei che avanzarono da quel terribile flagello, rimasero per la maggior parte senza casa, senza mobili, e caduti dalla primiera opulenza e vigore. Si tratta della più bella, e della più ricca provincia del Nostro felicissimo Regno, per la situazione, per la fertilità del terreno, e per la naturale attività degli abitanti. Il flagello sofferto la presentano ora in un aspetto di desolazione⁷.

Un aspetto desolato, una popolazione dedita alla sregolatezza ed ai delitti rappresentano le descrizioni della Calabria che lo Spinelli si trovò ad amministrare e che danno il senso della situazione di una regione del Mezzogiorno che fu colpita da un'innegabile sciagura che, però, si innestò su comportamenti di un popolo già particolarmente provato schiacciato da un contesto sociale duramente provato ed iniquo [Placanica 1982, 111]. Ma a queste descrizioni che ricalcano, in certo qual modo, le descrizioni che più volte della Calabria furono fatte, a volte con consapevole intento denigratorio, si aggiungono due importanti relazioni fatte da altrettanti Vescovi della Calabria Ultra. A queste lo Spinelli conferì particolare riconoscenza poiché, come detto, suo intento principale era quello di riorganizzare l'impianto ecclesiastico della Calabria, con chiare conseguenze anche sull'impatto sociale della regione. Il Vescovo di Mileto Enrico Capece Minutolo (vescovo dal 1792 al 1824) scrive che la sua diocesi ormai «era condotta alle ultime angustie e pressoché irreparabili, dovute a 3 capi cioè l'ignoranza, l'irreligione, la mendicizia»⁸ con una

assenza di luoghi dove educare e dove invitare «i scienziati stranieri per istruire»⁹. Ma ad una situazione logistica già grave, dice il vescovo, si aggiunge anche una situazione infrastrutturale insostenibile «vie impraticabili nei mesi invernali, arie infette nei mesi estivi, mancanza di abitazioni e di commodi in ogni tempo, avendo il tremuoto rovinato tutte le case e tolto il commercio»¹⁰. Ed anche il vescovo di Oppido, vicino a Mileto, Alessandro Tommasini (vescovo dal 1791 al 1818) riconosce che la sua diocesi «comprende i più ricchi e ubertosi terreni che vi sono nella Piana della Calabria Ulteriore suscettibili di ogni miglioria, ma fan pietà a vederli inculti, e senza industria quasi abbandonati»¹¹ e con «i laghi formati dal tremuoto che i paesi più vicini ad essi sono più spopolati [...] e le stesse piante vicine ai laghi, alcune restano sterili e altre non maturano frutti»¹².

Nella sua relazione lo Spinelli, descrive la *dotazione* di luoghi pii delle località interessate. Avendo letto le relazioni dei vescovi di Mileto e di Oppido leggiamo quanto dice lo Spinelli di queste due località. Nella città Mileto «oltre ai luoghi pii appartenenti alla Badia [sarebbe la Badia della Santissima Trinità di Mileto] esistono pure le cappelle del SS. Sacramento e Rosario, della Cattolica di S. Anna, di S. Antonio abate, di S. Francesco di Paola, ed alcuni beni appartenenti ai Cappuccini. Esiste pure un monastero di Conventuali»¹³. La diocesi di Oppido, invece, è «formata da 17 paesi ed esiste in Oppido un conservatorio per la pubblica educazione delle donne e non dissentisco che si aumentino le rendite del Conservatorio giacché una cassa di pubblica educazione per le donne è di giovamento infinito più alle famiglie che ve le custodiscono, sì perché possono poi le donne educate propagare la buona educazione ed il buon costume che vi avranno appreso. Vi sono due dirute chiese di S. Caterina e dei Suffragii»¹⁴. L'attenzione del compilatore della descrizione, com'è palese, riguarda la presenza dei luoghi pii e/o di istituti religiosi. Questo perché, a seguito dell'incarico ricevuto dal governo in previsione della soppressione della giunta della Cassa Sacra, bisognava fornire la piena mappatura dei beni che erano di pertinenza della stessa giunta. Quest'attenzione, però, lungi dall'esser esclusivamente *inventariale* ambiva anche a determinare la reale esigenza del mantenimento di determinate istituzioni rispetto ad altre. La geografia urbana della Calabria Ultra risulta esser costellata di luoghi pii e di istituzioni religiose a cui le popolazioni erano legate come il citato caso dell'educandato di Oppido¹⁵. A titolo esemplificativo, mi pare opportuno anche citare alcune notazioni dal passo sulla città di Nicastro, oggi Lamezia Terme, che lo Spinelli redige. La città contava 7500 abitanti con altri 1500 concentrati in una zona distaccata dal centro urbano chiamata Platania. Essa, oltre alle solite note sui luoghi pii, contava uno *Spetale* un Monte dei Pegni e un Monte dei Maritaggi¹⁶. Ma sappiamo dallo Spinelli che «alcune chiese sono state distrutte dal fiume Piazza [...] e che la Chiesa di Santa Maria la Bella, anche è necessaria a coloro che vi si tengono vicine le case dopo esser stato distrutto dal fiume Piazza il quartiere Torvecchia»¹⁷.

Lo Spinelli, quindi, descrive i vari borghi di Calabria Ultra con una necessaria attenzione verso la presenza di luoghi pii, cappelle, congreghe, chiese, conventi e questo perché egli aveva l'incarico specifico di mappare tutti i beni al fine di gestire la transizione post Cassa Sacra, che in effetti non fu mai chiaramente eseguita [Placanica 1979, 28].

Conclusioni

L'intento amministrativo della missione affidata allo Spinelli di Fuscaldo è chiaramente rintracciabile nelle pagine della relazione che fu prodotta. Sicuramente non era un viaggiatore che descriveva per puro diletto né era uno dei tanti accademici, come i diciotto

CIRO ROMANO

studiosi della Reale Accademica che si recarono subito dopo il disastro su quei luoghi [Chiosi 1983, 447], non ritroviamo assolutamente quelle notazioni spettacolari che colpirono i primi ufficiali giunti in Calabria al seguito del Pignatelli di Strongoli, né ritroviamo quel *pathos* morale che caratterizzò altri commentatori che vedevano nelle macerie di quel disastro la speranza per la nascita di una società riformata e progredita, modello per le altre nazioni [Diaz-Guerci 1975, 748-49]. Certamente lo Spinelli di Fuscaldo è espressione di quella nobiltà attenta alle innovazioni culturali provenienti dall'illuminismo, poiché nelle sue notazioni spesso si sofferma sull'utilità di conservare determinate istituzioni al fine di far progredire le popolazioni del posto (come nel caso del citato conservatorio per giovani donne di Oppido), ma è altrettanto attento a compilare scrupolosamente la relazione affidatagli. Con le notazioni di questa relazione oggi possiamo virtualmente passeggiare nei luoghi descritti e possiamo ricostruire con molta precisione lo *status* dei luoghi, cioè dei borghi descritti, nella loro conformazione al 1797 cioè dopo il terremoto e dopo le prime opere di ricostruzione. Il terremoto costituì un'imprevista occasione favorevole al governo centrale per un intervento concreto sul territorio azionando quelle leve riformatrici tipiche della temperie culturale di fine XVIII secolo. Riformare imponendo una revisione totale del controllo sui beni ecclesiastici e ridistribuendo la territorializzazione degli stessi. La cassa sacra, sebbene per emergenza, incamerò quei beni per riutilizzarli e in buona sostanza divennero beni nella disponibilità del governo.

La relazione dello Spinelli, che consta anche - e soprattutto - del materiale preparatorio che è costituito dalle relazioni inviategli dal territorio, registra ancora la drammaticità degli eventi a più di dieci anni di distanza, quella desolata umanità, quei luoghi, quelle città completamente stravolte dalla virulenza incredibile del terremoto. Allo stupore dei primi osservatori, qui, si sostituisce la freddezza dell'esecutore che, in piena aderenza agli ordini centrali, stila con attenzione quelle descrizioni che sarebbero dovute servire al governo centrale -che tenta un controllo più diretto ed una gestione dei conflitti più decisiva- per la ricostruzione sia fisica che istituzionale della provincia, e ciò secondo i dettami dell'illuminismo settecentesco nelle ultime propaggini del secolo dei Lumi [Villani 1964, 88].

Bibliografia

- Almanacco Reale del Regno delle Due Sicilie* (1829), Napoli.
BATTAGLINI M. (1999). *Il Monitore napoletano 1799*, Napoli.
CHIOSI E. (1983). *Il Regno dal 1734 al 1799*, in *Storia del Mezzogiorno*, Vol. IV/2, Napoli.
CORTESE N. (1965). *Il Mezzogiorno e il Risorgimento italiano*, Napoli.
CORTESE N. (1965). *La Calabria Ulteriore alla vigilia della rivoluzione*, Napoli.
GALANTI G. M. (2008). *Giornale di viaggio in Calabria*, a cura di ADDANTE, L. Soveria Mannelli.
GALANTI G.M. (1993). *Scritti sulla Calabria*, a cura di PLACANICA, A. Cava dei Tirreni.
GARCEA A. (1998). *La delegazione frumentaria, 1796-1806*, in *Rivista storica calabrese*, Anno XVI, N. 1-2, Reggio Calabria, pp. 256-260.
Illuministi Italiani (1975). *Opere di Ferdinando Galiani*, vol. VI, a cura di DIAZ F. e GUERCI L. Milano-Napoli.
PAGANO M. (1783). *Saggi Politici*, vol. I/5, Napoli.
PLACANICA A. (1970). *Cassa Sacra e beni della Chiesa nella Calabria del Settecento*, Napoli.
PLACANICA A. (1979). *Alle origini dell'egemonia borghese in Calabria*, Salerno Catanzaro.
PLACANICA A. (1982). *L'Iliade funesta. Storia del terremoto calabro - messinese del 1783*, Roma.
PLACANICA A. (1985). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del settecento*, Torino.
VILLANI P. (1964). *Illuminismo e riforme nel Settecento Napoletano*, Napoli.

Note

- ¹ Biblioteca Nazionale di Napoli, *Sez. Manoscritti*, MS XV-C-15.
- ² Si è tenuto conto dell'edizione del *Giornale* del 1993 curata da A. Placanica, citato in bibliografia.
- ³ Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 1
- ⁴ Catanzaro, Archivio di Stato, *Delegazione Frumentaria*, b. 49, f. 887 bis.
- ⁵ Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030.
- ⁶ Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, ff. 2-3 bis. Relazione sulla Calabria fatta al Re da Pasquale de Simone, senza data, ma coeva all'incarico di Spinelli al quale viene passata per competenza.
- ⁷ Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, ff. 72-75. Lettera, senza firma, del 06 giugno 1797.
- ⁸ Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 81-81 bis. Lettera firmata senza data.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Napoli, Archivio di Stato, *Affari Esteri*, b. 4261, f. 82. Lettera firmata e datata 06 ottobre 1795.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, ff. 134-135.
- ¹⁴ Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, f. 533.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Napoli, Archivio di Stato, *Cassa Sacra*, b. 1030, f. 423.
- ¹⁷ Ibid., ff. 424-427.

Conoscere, descrivere e studiare il paesaggio napoletano: il viaggio come esperienza cognitiva nei taccuini dell'architetto Rodolfo Vantini

Know, describe and study the Neapolitan landscape: journey as cognitive experience through Rodolfo Vantini notebooks

ELISA SALA

Università degli Studi di Brescia

Abstract

Rodolfo Vantini (1792-1856) lived the Italian historical, social and cultural context of the early 19th century with enthusiasm, devoting himself to various aspects of architecture. One of the most interesting topics in his personal records is his travels, particularly in Italy, aimed at the development of professional relationships and the satisfaction of his innate curiosity. He summarized his impressions in small notebooks, sometimes later updated, and in letters to close friends. He describes urban realities, architecture, colors and scents with a romantic approach. Vantini relies on the written text as primary medium, with the addition of a few stylized drawings. The current study, focused on the sojourns in Naples of 1823, 1841 and 1845, discusses Vantini's ability to synthesize urban reality and landscapes, in a balance of emotional engagement and technical observation, and to approach his travels as important steps of his professional activity.

Parole chiave

Napoli, taccuini di viaggio, paesaggio, guide di viaggio, Brescia
Naples, travel notebooks, landscape, travel guides, Brescia

Introduzione

Rodolfo Vantini, architetto e ingegnere bresciano della prima metà del XIX secolo, fu partecipe entusiasta del panorama artistico italiano e della realtà storico-sociale a lui contemporanea. Per alimentare i contatti con gli ambienti intellettuali, coltivare le relazioni professionali e assecondare la sua naturale curiosità, amò viaggiare in Italia, e non solo, appuntando le proprie impressioni in piccoli taccuini, talvolta rielaborati successivamente, e indirizzando lettere agli amici più cari. L'attenzione nei suoi scritti, arricchiti da qualche semplice schizzo, viene posta sulle vedute paesaggistiche, sull'architettura, ma anche sui colori, sui profumi e sulle sensazioni personali, secondo un gusto già romantico. Il contributo, focalizzato sui soggiorni napoletani del 1823, 1841 e 1845, intende far emergere la capacità di sintesi della complessità urbana, sottolineando il giusto equilibrio fra trasporto personale e lucida lettura tecnico-scientifica dell'immagine del paesaggio.

1. Rodolfo Vantini e il primo soggiorno napoletano (1823)

Rodolfo Vantini, architetto e ingegnere bresciano laureatosi presso l'ateneo pavese nel 1810 [Costanza Fattori 1963; Rapaggi 2011], scopre la passione per i viaggi quando la sua attività professionale è già saldamente avviata e ha all'attivo importati commesse quali quella del cimitero monumentale di Brescia [Vantini 1855]. Se alcuni accadimenti privati

possono parzialmente giustificare il distacco dalla città natale, maggiore rilievo assumono per Rodolfo le urgenze d'aggiornamento derivanti da impegni professionali; ad esse si aggiunge un'innata curiosità che lo accumuna a molti viaggiatori del XIX secolo [Di Liello 2015, 187-201; De Seta 2014; D'Angelo 2014, 151-160; Severini 2012; Sabbatino 2012]. Nei primi anni Venti, complice il ritrovamento a Brescia, nel cuore della cittadella vecchia, di «ruderi appartenenti a romani edifizj» (settembre 1822), un dubbioso - e poco preparato - Rodolfo Vantini viene coinvolto nelle attività di scavo [Treccani 2010, 63-91]; tale primo impegno si chiude con la stesura di un documento di sintesi datato 15 giugno 1823 [Vantini 1823, 121-129]. Sembra dunque non casuale la sua partenza, nella primavera dello stesso anno, per un viaggio «da Roma a Napoli»; l'occasione è infatti propizia per visitare una delle aree italiane più nobili in campo archeologico e, plausibilmente, per intessere utili contatti. Sebbene l'impulso lavorativo sia il principale motore del viaggio, il soggiorno non si riduce ad un'asettica ricognizione dei più noti siti archeologici del Mezzogiorno: lo sguardo vivace di Vantini spazia con abilità, sintetizzando particolari paesaggistici e di costume e, al contempo, sfoggiando una perizia già riscontrata anche in carte private di altri viaggiatori e puntualmente approfondita dalla letteratura del settore [De Marco, 2003, 157-166]. È consuetudine del bresciano appuntare dettagli e impressioni raccolte durante i suoi viaggi in piccoli taccuini dalla copertina azzurra, molti dei quali ancora presenti presso i principali archivi della città di Brescia. Nel caso di questo primo soggiorno napoletano tali importati documenti sono andati persi, ma si è conservato un fascicolo elegantemente compilato e intitolato *Viaggio da Roma a Napoli / fatto nell'anno 1823*¹ seguito dal motto virgiliano «haec meminisse iuvat» (Eneide, I, 203) scelto forse, visti gli interessi politici di Rodolfo, in memoria di Eleonora de Fonseca Pimentel [DBI, *ad vocem*; Gargano, 1999]. L'incartamento, come si evince da alcune note aggiunte tra parentesi, pur cercando di ricalcare la forma del diario, venne redatto da Vantini tra il 1835 e il 1836; del fascicolo, purtroppo lacerato nei margini superiori, risultano illeggibili alcune piccole porzioni di testo.

«Continuazione del viaggio d'Italia» scrive Vantini, ciò porta a supporre l'esistenza di una prima parte del documento, andata perduta. L'architetto descrive il tragitto lungo la via Appia lasciandosi alle spalle i monumenti funebri delle «più illustri famiglie Romane» che «di tratto in tratto [...] continuano a mostrarsi non molto lontano da Napoli, ove però si veggono più rari». Il tragitto tra Roma e Albano mostra al viaggiatore «pianura a perdita d'occhio [...] senza coltura alcuna, e non serve che a pascolo de' bestiami lanuti». «Costeggiando la vetta del monte per istrada ombreggiata da annose piante» scrive «si perviene a Castel Gandolfo», ad Ariccia, a Genzano «famosa pe' suoi vini» e infine a Velletri il cui «territorio però è de' meglio coltivati; ed osservandolo dalle alture della città, si vede la gran vallata che volge al monte, e si estende in pianura seminata di frequenti case». Il viaggio continua verso Terracina di cui viene sottolineata la natura paludosa e la sensazione di insalubrità dell'aria: «Inva[r]no l'occhio cerca all'intorno qualche vestigio almeno dei molti palagi e ville di più di venti popolate città che sappiamo essere state qui edificate» e aggiunge «In mezzo a questi marami d'acque stagnati è costrutta magnifica strada, che per venticinque miglia corre dritta a corda tesa; arborata d'ambi i lati».

Lasciata Terracina il tragitto prosegue per Portello snodandosi tra «amenissime e fertili vallate ripiene d'aranci che prosperavano a pieno cielo, imbalsamando l'aria coll'odezzo de' loro fiori. Le agavi a larghe foglie, i sicomori, i palmizj danno un aspetto particolare al paese, e rammentano ciò che ei perviene dall'Affrica»; si giunge quindi a Fondi e a Itri proseguendo per vallate fino a Mola di Gaeta dove «gli ulivi, i fichi, i carubj, e le viti vi

prosperano in modo felicissimo». Qui comincia la pianura della «Campagna», scrive Vantini, e «I bellissimi acquadotti che vi si osservano e che finiscono al ponte con altre rovine, danno un aspetto pittoresco a questo punto di paese». Giunto a Capua, spende alcune parole d'«apprezzamento per la Cattedrale e per il Palazzo del Comune, quindi prosegue per Aversa e «Finalmente passato Melito si giunge alla gran Partenope».

La modalità narrativa di Rodolfo segue la traccia del viaggio *Da Roma a Napoli per le Paludi Pontine* pubblicato in *Itinerario italiano* una delle più diffuse guide di viaggio nel primo Ottocento oltre a richiamare alcuni dettagli riconducibili al secondo tomo della collana di Andrea Manazzale *Itinerario di Roma e suoi contorni*. Entrambi i volumi, il primo nell'edizione romana del 1817 edita da Olivieri, e il secondo, in quella veronese dello stesso anno per i tipi di Mordacchini, sono presenti tra le consistenze della biblioteca privata dell'amico, e cognato, Camillo Brozzoni [Gianfranceschi 2012, 353-355]; ricchezze bibliografiche a cui Vantini aveva sicuramente ampio accesso [Sala 2015, 173-186].

Il viaggio approda a Napoli in una sera di pioggia fitta; sono due gli obiettivi di Rodolfo: «procurarmi il nido», scrive, e «orizzontarmi sulla giacitura della città». Al sorgere del sole, il primo sguardo è diretto al golfo per poi spostarsi sul nucleo abitato attraversato «dal nord, al sud della grande strada di Toledo [...] ed è delle più magnifiche, e per ampiezza, per bellezza degli edifici che la fiancheggiano, per ricchezza di mercanzie nelle botteghe, per affluenza di popolo, o di vetture d'ogni genere». L'attenzione è rapita dalla vivacità della città accresciuta «da mille oggetti [che] rendono vario, e dilettevole il paesaggio» fino a soffermarsi a descrivere il Palazzo Reale «architettato dal Fontana con buon disegno», il cantiere della chiesa di San Francesco di Paola, il «palazzo delle Finanze» e una serie di residenze private tra cui il palazzo «Gravina con molta buona architettura di Gabriello d'Agnolo» e, infine, giungere al «palazzo degli studj detto anche Museo Borbonico» di cui, dettagliatamente, discute le collezioni esposte con riferimenti agli scritti di Winkelmann, Scipione Maffei e Ennio Quirino Visconti [Winckelmann, 1762 e 1764; Maffei, 1720; Visconti, Visconti 1782-1807].

La scelta di queste prime mete, almeno parzialmente, richiama l'articolazione delle visite proposte nella guida di Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli*, data alle stampe a Roma nel 1816 anch'essa presente tra le consistente librerie di Brozzoni, ma è decisamente più affine a quanto riportato da Giovan Battista de Ferrari in *Nuova guida di Napoli, dei contorni....compilata sulla guida del Vasi* stampata a Napoli dalla Tipografia Porcelli nel 1826; questo dato consente di avvalorare l'ipotesi che le „memorie“ vantiniane siano state aggiornate anche sulla base di pubblicazioni successive alla reale data del viaggio e non siano delle semplici rielaborazioni degli appunti presi in loco.

Vantini dedica le sue prime giornate all'architettura, in particolare alle chiese e ai teatri, apprezzando anche i giardini, tra cui cita quello della «villa Reale» e quello botanico a Forio d'Ischia che «disposto sul pendio della collina abbonda di piante esotiche, erbe, fiori; e vi sono boschetti, passeggi coperti, e vista bellissima, e tutto ciò che può renderlo vario ed ameno». Questo primo immergersi nella realtà partenopea lo conduce ad una riflessione: «Parlare della sua popolazione è parlare di un mar fluttuante», assordate, continuo e variopinto; «Il Napolitano è di carattere verboso, animato, allegro. Quest'ultima qualità, io penso» derivi «forse dal bellissimo cielo sotto cui è posta la città, e dal clima dolcissimo». Dopo alcune giornate trascorse sulla terraferma, Vantini tenta la traversata notturna per giungere in Sicilia, ma la navigazione è funestata dal mare in tempesta e scrive: «mi affacciai all'uscio [...] per mirare sì gran quadro, impossibile ad essere

ELISA SALA

immaginato da chi non ha vedute queste sì grandi ampiezze d'acque»; la natura ha il sopravvento e il «bigantino palermitano nominato il S. Giuseppe» rientra al porto.

Riprese le forze, Rodolfo continua a visitare i dintorni di Napoli. Annotava la tomba di Virgilio (Fig.1), posizionata in un luogo magnifico dove «il golfo di Napoli, ed il Vesuvio gli fanno prospettiva», percorre la «grotta di Pozzuoli» (Fig.2) in direzione dell'abitato sostando nei pressi del lago d'Agnano dove «La brezzolina che spirava facea incresparsi la superficie delle sue acque frequentate dalle folliche, e dalle anitre, dando in qualche modo movimento a tutto il suo maestoso riposo».



Fig. 1: Veduta del sepolcro di Virgilio [Vasi 1816, incontro pagina 96]. Copia conservata presso la biblioteca Queriniana di Brescia.



Fig. 2: Veduta dell'ingresso della Grotta di Pozzuoli [Vasi 1816, incontro pagina 94].

A Pozzuoli visita e dettaglia puntualmente il «magnifico tempio tetrastilo dedicato a Serapide ed Esculapio», la cattedrale «costrutta sulle rovine del tempio d'Augusto», l'anfiteatro «appena riconoscibile, perchè sfigurato dalle erbe, e dagli arbusti», i templi, la villa di Cicerone e molto altro. Quindi giunge a Baja e da lì si sposta a Bacoli fino a alle «deliziose campagne» alle quale «fu applicato il nome di Campi Elisi» e poi a Miseno dove scrive: «Da questo promontorio si gode la vista delle vicine Isole d'Ischia, Nisida Procida ed altre minori; ed all'estremità opposta del golfo, quella di Capri».

La visita si conclude con un sopralluogo a Cuma posta «sopra un colle quasi isolato dal complesso delle colline di sua pertinenza, il quale al nord, e all'ovest presenta dirute balze» per poi passare ad elencare le architettura visitate: il tempio di Apollo «fabbricato da Dedalo fuggitivo di Creta», il sepolcro della Sibilla e l'arco Felice oltre a brevi soste presso i laghi di Licola e Patria.

«Osservate le bellezze dalla natura, e i monumenti antichi sparsi in tutta l'ampia penisola occidentale» afferma Vantini «ho voluto vedere anche quegli oggetti che ponno appagare la curiosità di qualunque amatore delle belle arti» quindi la «Regia villeggiatura di Portici» e il suo «ampio giardino, e parco, e bosco molto esteso che occupa le basse falde del Vesuvio; e in questo sono uccellande, giuochi passeggi, viali, luoghi di riposo ove si gode un verde indefettibile, e bellissima vista del porto e città di Napoli dall'uno de' lati; e delle adiacenze di Portici, dall'altro». Vantini riferisce anche del museo Ercolanense e fornisce indicazioni sull'area archeologica affermando infine che «In queste vicinanze due altri oggetti destano una speciale curiosità perché uno di essi è unico nel continente di Europa; il secondo, sulla terra: il Vesuvio, e Pompei».

Già nel 1823 Vantini si cimenta in una prima escursione al vulcano intrisa di dettagli sulla storia e sugli aspetti geologici del sito, dati che lasceranno maggior spazio all'apprezzamento del paesaggio nel 1845. A Pompei Rodolfo rimane estasiato dal passato della città e, osservando con rispetto i resti delle sue architetture, si appunta «Questa città ha un incanto, per così dire individuale, si ama come un essere animato; e i suoi edifici, e le ruine sono come tanti amici, a quali convenne dare il bacio, e l'addio». Il viaggio prosegue per Capo di Monte «il Sans-souci della famiglia Reale» dove Vantini visita la fabbrica non terminata del Palazzo, l'Osservatorio astronomico, villa Floridiana e continua affermando «La maggior delizia Reale è a Caserta» la cui Reggia è descritta puntualmente. La trattazione procede veloce e si citano i dintorni di Napoli più noti tra cui Paestum, Salerno e Eboli. Il tono dello scritto muta e l'argomento devia verso la narrazione popolare dettagliando «il così detto S. Martino, e la festa di S. Gennaro». Scrive infine Vantini:

Più volte ho accennato il bellissimo cielo che s'incurva su questo bel regno [...] Il paesista perciò vi dovrebbe formare il suo modo di dipingere non istudiando che la natura. Vi trarrebbe un genere di [...] di monti le cui linee riescono affatto nuove ad un abitatore al di qua del 40° di latitudine. Le forme delle case senza tettoie ma con terrazze, dai recinti delle quali escono palmizj, carrubi, sicomori, aranci danno un carattere a que" paesaggi, che si crederebbero copiati in Africa, o in qualche altra caldissima regione.

2. Ancora a Napoli nel 1841 e nel 1845

Il secondo viaggio a Napoli è databile grazie ai *Diarii* dell'architetto; il 18 gennaio 1841 Vantini scrive «Parto pel viaggio d'Italia / Napoli – Sicilia – Ro / ma!!!» per poi dichiarare il rientro a Brescia nella giornata del 21 aprile [Vantini, 1969, 131].

Vantini, pur visitando i luoghi prediletti tradizionalmente dai viaggiatori e ripercorrendo alcuni degli itinerari già esplorati nel 1823, dedica molto tempo a sopralluoghi presso strutture sanitarie o ricoveri tradendo la sua attenzione professionale verso gli edifici destinati all'assistenza [Rapaggi, 2011, 286-287]. In un'inedita lettera scritta da Roma all'amico Pietro Zambelli (27 marzo 1841) vengono ben chiariti i principali obiettivi del viaggio: «[...] ho visitati i morocomj di Palermo e di Aversa che sono i più celebri in Italia e che se avrò a fare un ospedale pei pazzi sarà gran colpa se non [faccio] bene»² [Manzo 2013, 277-279; Marsala 2013, 322-323]. Tale attenzione per le architetture ospedaliere è giustificata dalla natura delle commesse bresciane precedenti al viaggio tra cui l'ospedale di Travagliato (1823-1838), le consulenze per quello di Leno (1838), il progetto per l'ammodernamento del nosocomio Mellini di Chiari (1840-45) e, ancor prima, gli studi per il rinnovo dei locali destinati alle malate di mente in città (1831-1839); forse presagendo anche la successiva candidatura come progettista per il nuovo ospedale di San Domenico a Brescia (1841).

Sempre nella missiva allo Zambelli, Vantini elogia nuovamente Napoli, spende lunghe parole di apprezzamento per Roma, pentendosi di averla sempre sottovalutata, e si concede alcune note sulle città siciliane. Durante questo soggiorno vengono ripetute le visite presso i siti archeologici, si sottolinea infatti che tra il 1833 e il 1844 Vantini è impegnato nel compito di redigere, per il primo tomo della collana *Museo Bresciano Illustrato*, la descrizione dei resti emersi dagli scavi archeologici cittadini e di coordinare la realizzazione delle tavole architettoniche e ornamentali allegate [Vantini, 1838-1874, I, 17-38 e 53-119; Lechi, 1851].

ELISA SALA

Il motivo che spinge Vantini a ripetere nuovamente il soggiorno in terra partenopea nel 1845 è invece la partecipazione al Settimo Congresso degli Scienziati Italiani organizzato appunto a Napoli dal 20 settembre al 5 ottobre di quell'anno [Potecchi, 2011, 240-263]. Alcuni documenti manoscritti³, databili 1844, testimoniano l'intenzione di Rodolfo di presentare, in occasione di quell'illustre simposio, il suo progetto per la pubblicazione di «un libro di architettura rurale». Il tutto è da inserirsi nell'ampio dibattito sulle prospettive dell'industria e dell'agricoltura in fase di trasformazione capitalistica estremamente vivo anche a Brescia nella prima metà dell'Ottocento [Storia dell'agricoltura..., 2008].

Nel *Diario* del Congresso, al fascicolo 11 datato 2 ottobre, compare il nome dell'architetto come affiliato alla sezione di *Archeologia* [Diario..., 1845, 111, n. 897]; Vantini parte infatti il 13 settembre, arriva a Napoli il 18 e lì si trattiene fino al 6 ottobre per poi rientrare a Brescia il 29 dopo varie soste intermedie, la più lunga a Firenze [Vantini, 1969, 176-177]. Delle circa diciotto giornate spese in Napoli la metà sono dedicate al congresso, ma Vantini non trascurava di visitare - in ben tre occasioni - le collezioni del Museo Borbonico, di salire nuovamente sul Vesuvio, di recarsi a Castellamare e a Pompei e, infine, di concedersi un «viaggio a Capri e Pesto». Assai brevi sono le note riportate sul taccuino di viaggio arricchite però da schizzi a matita e inchiostro⁴; si riconoscono la statua di Venere Vincitrice del Museo Borbonico, alcuni dettagli di «vaschette antiche» riconducibili agli scavi di Pompei e due vedute paesaggistiche: la prima raffigurante l'Osservatorio sul Vesuvio (Fig. 3) e la seconda il vulcano in eruzione (Fig. 4), entrambe datate 26 settembre 1845.



Fig. 3: L'Osservatorio sul Vesuvio, disegno di Rodolfo Vantini datato 26 settembre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini, b.13, Napoli 1845].

Le scarse informazioni deducibili dalle pagine del taccuino sono integrate da una lettera che Vantini indirizza al suo amico «Momolo», il barone Gerolamo Monti, presidente dell'Ateneo di Brescia, fornendo alcuni dettagli sul suo soggiorno, ma soprattutto, descrivendo la visita al Vesuvio in compagnia dei geologi, una delle molte escursioni organizzate per i partecipanti al simposio di quell'anno [Masetti Zannini, 1970] (si veda inoltre il contributo di Francesca M. Lo Faro presentato in occasione del convegno internazionale di studi *Viaggi e Soggiorni in Europa nel primo Ottocento. Oltre a Napoli, verso Amalfi e Sorrento* (Amalfi, 14-16 aprile 2016). Atti in corso di stampa).

«Napoli offre troppe distrazioni per un congresso» ammette Rodolfo «Serate musicali; teatri; feste da ballo; scampagnate a Baja, a Sorrento, a Pompei, a Pesto, a Caserta, a Capri, al Vesuvio, e via via che questa incantevole terra, ci offre classiche rimembranze, e strane meraviglie» e poi subito aggiunge «Ier l'altro [26 settembre] ho fatto una corsa al Vesuvio associandomi come amatore alla sezione geologi che visita il vulcano».

Il quadro dipinto da Vantini punta all'ironia tinggiando il gruppetto di una trentina di persone che «all'albeggiare del giorno», chi a piedi, chi come lui su un «asinello procace», si avvia alla lunga risalita. La prima tappa è l'Osservatorio, ma le pause sono frequenti e costellate da continue nozioni impartite dai geologi su «or l'uno or l'altro minerale di quel vulcano». Raggiunta la cima la narrazione è intrisa di emozioni e particolarmente efficace:

Oh, come è sorprendente a questi giorni il Vesuvio! Il suo cratere che nel quarantuno era a foggia di imbuto ora s'è trasformato in cono, allora non esalava che fumo, adesso ad ogni intervallo di cinque o sei minuti manda fuori con iscoppio un gettito di fiamme, e colle fiamme una pioggia di migliaia di pietre arroventate.

L'architetto racconta poi dello «ardimento» di alcuni visitatori impegnati a correre a toccare la cima del cono tra un'esplosione e l'altra in «una soffocante atmosfera di zolfo» oltre al pranzo speso apprezzando «con molta sobrietà i vini saporissimi di quella montagna» al ritmo degli scoppi del vulcano e dei battimani degli astanti.

Sebbene le pagine del taccuino del 1845 siano molto sintetiche, Vantini non dimentica di fare alcune osservazioni sul paesaggio. Del «giardino di Cellamare», probabilmente intendendo Castellammare, scrive:

Inebriati animo mio! Stampa entro di te le sublimi bellezze di natura che ti stanno intorno. Ricordati questo bell'azzurro di questo mare, ricordati questo purissimo cielo e la calda sabbia, questo sole che tramonta dietro il colle di Posillipo, ricorda questa varietà di linee, questo contrasto di antichi castelli e di moderne case ininterrotte dove verdeggianti boschetti e variopinti giardini ricordano le navicelle che solcano le acque di questo golfo.



Fig. 4: Vesuvio in eruzione, disegno di Rodolfo Vantini datato 26 settembre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini, b.13, Napoli 1845].

Dunque l'architetto si avvia verso Roma presso cui soggiorna per una decina di giorni; nuovamente in viaggio, si appunta su di un altro taccuino⁵ «Da Terni a Spoleto la strada

ELISA SALA

attraversa un alto colle ed è pittoresca. La campagna non presenta che molti coperti di costruzioni, ma presso Spoleto vedasi una bella cultura di vigneti di gelsi e di cereali» oltre a sottolineare di aver goduto di «sorprendenti vedute». Alcune righe vengono destinate a descrivere le campagne di Terni e la diversità delle pratiche locali rispetto a quelle bresciane denotando l'occhio allenato all'edilizia rurale per poi aggiungere: «Fra Narni e Terni» è posta «una bella valle fra cui scorre il Tevere con vasta pianura che si coltiva a frumento, ma povera di piantagioni e solo con alcuni vigneti, ed oliveti sulle colline e pochi gelsi» e ancora «Le stupende cascate di Terni si formano con le acque del Velino e sono distanti dalla cittadella 4 miglia circa [...] il sito è assai pittoresco e la veduta meravigliosa». Vantini si sta ovviamente riferendo alle cascate delle Marmore e ne riproduce un veloce schizzo datato 19 ottobre 1845 (Fig. 5).

Conclusioni

Il contributo ha indagato, attraverso la rilettura di carte private, l'affezione dell'architetto bresciano Rodolfo Vantini per la terra partenopea. La documentazione analizzata rivela la cura per gli aspetti paesaggistici dei luoghi visitati attraverso una modalità interpretativa di tipo pittorico nella quale a scene paesistiche sono associate finezze „sensoriali“ relative a colori, profumi e rumori [Castria Marchetti, Crepaldi, 2003]. Precisione, suggestione e trasporto emotivo emergono dalle parole di Vantini, incline ad abbracciare echi neoclassici, ma al contempo rapito da tutto ciò che evoca emozioni sublimi e crea quadri pittoreschi, accezione utilizzata più volte ammorbidita da sfumature già romantiche. La partecipazione umana dell'architetto e l'acume nel cogliere la “linea” del paesaggio e la sua vitalità sembrano ricalcare le modalità espressive di alcuni dei pittori con cui Rodolfo fu in contatto grazie alle conoscenze paterne ma, soprattutto, attraverso l'Accademia di Brera presso cui impostò un'intesa frequentazione a seguito dell'ottenimento della commessa per la Porta Orientale di Milano (1827). Il vedutismo e la capacità di rappresentare il paesaggio dimostrata da Vantini tradiscono la ricchezza delle atmosfere, l'uso delicato del colore e, per alcuni dettagli, il „predsismo neoclassico“ di Luigi Basiletti (1780-1859), rimandando ai suoi *Ricordi di viaggio*: memorie, in forma di schizzi e bozzetti, raccolte dal pittore in occasione dei suoi viaggi [Mondini, 1999]. Questo linguaggio viene adottato da Rodolfo soprattutto quando, estasiato, si sofferma ad osservare dei campi visivi molto ampi. Una certa propensione al pittoresco, con venature romantiche, prende forma quanto l'architetto inserisce nelle sue riletture anche una componente umana o di trasformazione antropica descrivendo, o solo accennando, ad architetture inserite nella natura. Pare qui potersi delineare il taglio rappresentativo di Giovanni Migliara (1785-1837) con il quale Vantini intesse stretti legami a partire dalla fine degli anni Venti grazie alle litografie per il cimitero di Brescia [DBI, *ad vocem*]. In altre descrizioni la narrazione tende quasi a far trasparire una nota struggente, come potrebbe tradire un colore vibrante sulla tavolozza di un pittore, forse un richiamo al linguaggio artistico del caro amico Francesco Hayez (1791-1882) [DBI, *ad vocem*]. Vantini si diletta lui stesso ad indossare i panni del pittore con discreti risultati; in figura 6 è possibile apprezzare un suo *Paesaggio con figure*, forse un'ambientazione di fantasia, sicuramente non attinente all'area napoletana.



Fig. 5: Cascate di Terni, disegno di Rodolfo Vantini datato 19 ottobre 1845 [Brescia, Archivio di Stato, Rodolfo Vantini, b.13, Napoli e Roma / 1845].



Fig. 6: R. Vantini, Paesaggio con figure, 1822 [Bagnolo Mella, Brescia, collezione Spada]. Si ringrazia l'Ambasciatore Antonio B. Spada per la concessione alla pubblicazione.

L'acume nello scrivere definito pocanzi „pittorico” pare qui scemare o forse essere meno efficace, facendo ulteriormente apprezzare l'evidente capacità lessicale di Vantini nel trasmettere le sfumature, anche quelle sensoriali, emergenti di fronte ad una veduta paesistica. L'architetto si interroga su quanto osserva, non ne fornisce solo una fotografia descritta a parole, egli interiorizza le immagini e, attraverso brevi frasi, le fissa sulla carta e nella memoria.

Il viaggio è effettivamente vissuto da Vantini come un momento di conoscenza e aggiornamento, così scriverà nei suoi *Diarii* in apertura del 1842 [Vantini, 1969, 139]:

Sia Lodato Dio! Il passato anno 1841 segna un'epoca importante della mia vita avendo in esso compiuto il giro d'Italia e visitati i monumenti di Roma e della Magna Grecia e della Sicilia da quali ne trassi (abbenche tardi) utili insegnamenti per l'arte mia [...]

Il tema della crescita professionale è dunque basilare e l'architetto lo manifesta sfruttando i soggiorni anche per intessere importati rapporti con figure locali di rilievo. Forse proprio in occasione del suo ultimo viaggio a Napoli (1845), Vantini riesce infatti ad avviare contatti epistolari con nomi illustri nel campo archeologico italiano; dai suoi carteggi si ricostruiscono corrispondenze con Luigi Canina, Guglielmo Bechi e Luigi Giusso⁷.

Se in altri viaggi, primo fra tutti quello a Venezia del 1835⁶ attualmente oggetto di studio, Vantini si occupa strettamente di analizzare con taglio critico l'architettura, a Napoli viene rapito dal luogo, dal clima, dalla popolazione tanto da non trovare il tempo per aggiornare

ELISA SALA

gli amici come, scusandosi, ammette nella già citata lettera allo Zambelli: «se non scrivo è perché tutto il giorno giro e la sera raccapezzo le annotazioni fatte nel luogo e le pongo nel mio diario, perché questo mio viaggio non sia senza qualche profitto per me stesso». Tale affermazione informa su luogo, modalità e tempistiche alla base della redazione delle carte di viaggio aiutando a coglierne tutte le sfumature.

Tra le righe dei taccuini, infine, traspare grande riguardo per flora locale, in particolare durante il soggiorno del 1823. Vantini a partire dal 1833, quindi contestualmente alla stesura della memoria del primo viaggio napoletano, è impegnato nella progettazione di una villa con giardino per il cognato Camillo Brozzoni noto collezionista e appassionato di botanica che guida Rodolfo nella conoscenza dell'architettura del paesaggio verde [Peroni 2007, 95-122]. Tale apprendimento avviene anche attraverso i testi a stampa, sono infatti più di venti i volumi in qualche modo attinenti alla botanica e all'uso del verde in architettura individuabili tra le consistenze librerie dei due bresciani tra cui si citano la collana de *Il coltivatore botanico* di Du Mont de Courset (Padova, 1819-20) e il tomo *Teoria dell'arte dei giardini* di Luigi Mabil (Bassano, 1801). L'attenzione dimostrata da Vantini per il riconoscimento delle essenze, forse riconducibile a questo suo impegno, conferisce ai suoi scritti di viaggio una veridicità ulteriore e dona freschezza alla prosa.

Nel complesso la documentazione, seppur mediata dalla lettura di guide di viaggio, appare vibrante e ricca di informazioni di dettaglio sul paesaggio napoletano nella sua piena vita, fornendo una finestra reale sulla città partenopea nella prima metà del XIX secolo.

Bibliografia

- CASTRIA MARCHETTI F., CREPALDI G. (2003), *Il paesaggio nell'arte*, Milano: Electa.
- COSTANZA FATTORI L. (1963), *Rodolfo Vantini, architetto, (1792-1856)*, Brescia: Geroldi.
- D'ANGELO F., *Napoli: il fascino di una città dai diari dei viaggiatori francesi e italiani (1800-1861)*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014 (Napoli, 13-15 marzo 2014), Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE MARCO G. (2003), *Il Grand Tour come fonte documentaria per la conoscenza dei paesaggi dell'Italia Meridionale*, in "Quaderni del dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico (PAU) Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria", n. 25-26 nuova serie, XIII, Roma: Gangemi.
- DE SETA C. (2014), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano: Rizzoli.
- Diario del settimo congresso degli scienziati italiani in Napoli dal 20 di settembre a" 5 di ottobre dell'anno 1845*, 1845, Napoli: G. Nobile.
- DI LIELLO S. (2015), *Memoria del Grand Tour e loisir. Il turismo nei Campi Flegrei tra Otto e Novecento*, in *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, FrancoAngeli: Milano.
- GARGANO P. (1999), *Eleonora e le altre: le donne della rivoluzione napoletana*, Napoli: Magmata.
- GIANFRANCESCHI I. (2012), *Camillo Brozzoni (1798-1863)*, in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e di Storia di Brescia*, a cura di A.B. Spada, E. Lucchesi Ragni, Brescia: Grafo.
- LECHI L. (1851), *Sull'opera Museo bresciano illustrato: rapporto e proposta lette all'Ateneo di Brescia dal presidente Luigi Lechi il 21 Aprile 1851*, Brescia: Venturini.
- MAFFEI S. (1720), *Traduttori italiani o sia Notizia de,, volgarizzamenti d'antichi scrittori... Notizia del nuovo museo d'iscrizioni in Verona*, Venezia: Sebastian Coleti.
- MANZO E. (2013), *La Real Casa dei Matti in Aversa*, in *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Electa: Milano.
- MARSALA M.T. (2013), *La Real Casa dei Matti in Aversa*, in *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento*, Electa: Milano.
- MASETTI ZANNINI G.L. (1970), *Un architetto bresciano alla scoperta del Vesuvio*. Inedito di Rodolfo Vantini massimo tra i nostri architetti neoclassici, in "Giornale di Brescia", 27 febbraio 1970 ripubblicato in *Rodolfo*

- Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del convegno di studi (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia: Geroldi, 321-324.
- MONDINI M. (1999) a cura di, *Luigi Basiletti a Roma e a Napoli. "Ricordi di viaggio" di un pittore neoclassico*, catalogo della mostra (Brescia, 20 marzo – 4 aprile 1999), Brescia: AAB.
- PERONI F. (2007), *Camillo Brozzoni e Rodolfo Vantini: spazi per due*, in "Civiltà bresciana", XVI, n. 3.
- POTECCHI S. (2011), *Gli scienziati italiani a congresso prima dell'Unità*, in "Giornale della Accademia di Medicina di Torino", 174.
- RAPAGGI A. (1995), "Alla fine del Grand Tour". *I quaderni di viaggio di Rodolfo Vantini*, in *Rodolfo Vantini e l'architettura neoclassica a Brescia*, atti del convegno di studi (Brescia, 12 novembre 1992), Brescia: Geroldi.
- RAPAGGI A. (2001), *Rodolfo Vantini (1792-1856)*, Brescia: Grafo.
- SABBATINO P. a cura di (2012), *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, Napoli: ESI.
- SALA E. (2015), *Prime riflessioni sui libri d'architettura e d'arte di Rodolfo Vantini. Formazione, consistenza e schedatura del «Legato Vantini» della biblioteca Queriniana di Brescia*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Palermo: Caracol.
- SEVERINI M. (2012), *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento. Itinerari, obiettivi e scoperte*, Venezia: Marsilio.
- Storia dell'agricoltura bresciana*, vol. I, 2008, Brescia: Squassina.
- TRECCANI G.P. (2010), *Liberare i segni di Roma: archeologia e centro storico nel caso di Brescia 1823-1941*, in *Aree archeologiche e centri storici: costituzione dei parchi archeologici e processi di trasformazione urbana*, a cura di G. P. Treccani, Milano: FrancoAngeli.
- VANTINI R. (1823), *Relazione alla congregazione municipale intorno agli antichi monumenti scoperti negli scavi della contrada del Dosso*, in *Intorno varj antichi monumenti scoperti in Brescia*, Brescia: Nicolò Bettoni.
- VANTINI R. (1838-1874), *Museo Bresciano Illustrato*, Brescia: Minerva.
- VANTINI R. (1855), *Il camposanto di Brescia dell'architetto Rodolfo Vantini disegnato da Luigi Trolli*, Brescia: s.n.
- VANTINI R. (1969), *Diarii (1832-1854). Manoscritti queriniani G. VII. 3 mis. 1 e G. VII. 4*, a cura di Camillo Boselli, Brescia: Geroldi.
- VASI M. (1816), *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli...*, Roma: presso l'autore.
- VISCONTI G.B., VISCONTI E.Q. (1782-1807), *Il Museo Pio-Clementino*, Roma: Ludovico Mirri.
- WINCKELMANN J.J. (1764), *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen*, Dresden: Waltherischen Hofbuchhandlung.
- WINCKELMANN J.J. (1762), *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen*, Dresden: George Conrad Walther.

Note

- ¹ Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Continuazione del viaggio d'Italia...
- ² Brescia, Biblioteca Queriniana, Aut. 519.fasc.III.
- ³ Brescia, Biblioteca Queriniana, MS.G.VIII.3, *Scritti di architettura rurale*, Appunti e lettere.
- ⁴ Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli 1845.
- ⁵ Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Napoli e Roma / 1845.
- ⁶ Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b.13, Venezia fabbriche descritte.
- ⁷ Brescia, Archivio di Stato, *Rodolfo Vantini*, b. 9, Carteggi lettere A-E; b.10, Carteggi lettere F-M.

La ricezione di Firenze in Romola di George Eliot *The perception of Florence in "Romola" by George Eliot*

MIRIAM SETTE

Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract

One of the interests of George Eliot (Mary Ann Evans) in Romola (1862-63), her novel set in renaissance Florence, is to pay homage to the Italian architectural monuments erected in this city of art "par excellence". The aesthetic patterns of the artists of the time are exemplified by the stunning beauty of the Basilica of Santa Maria del Fiore. The splendour of the cathedral confronts the magnificence and the aesthetic finesse of the Signoria, ruling the town, which serves as counterpart to religion and asserts the faith in a worldly God.

Parole chiave

Circoli umanisti del Rinascimento; Firenze tra estetica urbana ed economia del lusso; recupero della classicità; il mito di Prometeo e di Orfeo

Academies at the Renaissance times; Florence between urban aesthetics and luxury economy; recovery of the classical heritage; the myths of Prometheus and Orpheus

L'interesse di George Eliot in *Romola* (1862-63), narrazione che ha ad oggetto il Rinascimento fiorentino, è volto a celebrare la costruzione nella città dell'arte, l'edificazione degli schemi estetici che sono nell'uomo, esemplificati dalla Basilica di Santa Maria del Fiore, la cattedrale di Firenze, opera della proiezione della sensibilità elitistica delle bellezze che si addicono ai grandi geni della cultura italiana. La bellezza che sconvolge del Duomo di Firenze è sintomatica della grandezza dei costumi del tempo anche dal punto di vista religioso, nonché dal punto di vista della sensibilità estetica della classe dirigente del principato perché attira le persone ad amare un Dio terreno, di una bellezza attuale.

L'attenzione contemplativa e filosoficamente ammirata della natura non si risolve, invero, in *Romola* in biasimo dell'attività adulterante dell'uomo. Anzi, si fa incisiva evidenziazione della creatività divina nelle mani dell'uomo, il quale collabora all'edificazione del mondo. Architetti come Leon Battista Alberti, filosofi come Marsilio Ficino, filologi come Lorenzo Valla si pongono i massimi problemi, quali come edificare la città dell'uomo, artefice della sua fortuna, mediatore tra Dio e Natura, padrone della scienza e della tecnica. Le formule baconiane: *scientia est potentia* e *natura nisi parendo vincitur* esprimono il principio della compatibilità del terreno con il divino, della forza prometeica dell'uomo, che costruisce la sua civiltà senza i disastri ecologici, assecondando la natura nel vincerla. Tale cultura urbana che medita sulla politica, sulla produzione economica, sulla dimensione etica dell'uomo a livelli di élite è il segno della compiutezza dell'*humanitas* che risolve un suo rapporto armonico col mondo attraverso misurate costruzioni estetiche, segno della sua mediazione proporzionata tra il divino e il terreno. La civiltà rinascimentale di Firenze, espressione del mecenatismo dei Medici nell'estetica urbana adorna di raffinate

MIRIAM SETTE

architetture, pitture e sculture affidate ai più grandi artisti del tempo, esprime anche una cultura d'impresa nella produzione di raffinate merci, promosse nella circolazione di un ampio scambio dall'invenzione della carta bancaria, strumento finanziario che apre ed allarga la città al suo mercato. Si vede così realizzata, nell'aspirazione all'ideale del bello e contemporaneamente all'empiricità dell'economico, la funzione dell'umano come demiurgo tra ideale e reale che circola nella filosofia neoplatonica dei cenacoli culturali del Rinascimento fiorentino. Secondo tale filosofia l'uomo si colloca nella giusta proporzione tra cielo e terra, come creatore attivo non soltanto della sua fortuna, ma anche del compimento del disegno armonico del mondo.

Per essere una giusta via di mezzo, secondo gli umanisti, l'uomo è *copula mundi*, elemento di congiunzione tra Dio e Natura, egli è al tempo stesso demone e angelo, centralità di raccordo, libertà che sorregge verso il divino anche il riscatto della terra. È, invero, quella rappresentata in *Romola*, un'umanità equilibrata che contempla la totalità delle dimensioni dell'uomo, dalla carnalità più piena fino alla idealità più mistica. I grandi rinascimentali che popolano gli Orti Rucellai, in *Romola*, non sono mercanti volgari presi dall'avidità del denaro, ma mirano alla qualità della vita, alla felicità possibile su questa terra. Il lusso urbanistico della città di Firenze, il capitalismo produttivo delle sue lane pregiate, degli scambi di valuta del suo sistema bancario e finanziario si sposano in età umanistica con il mecenatismo delle élite di governo, che ritengono vi sia un circuito virtuoso tra l'elevamento estetico della cultura pubblica ed i consumi. Il richiamo di Savonarola ad una purezza penitenziale tardo medievale è sì una giusta condanna della corruzione dei costumi dei potenti, ma da un'altra prospettiva, è fuori del tempo perché Firenze ormai ha le finanze, la ricchezza e la munificenza per l'elevazione del gusto pubblico alimentato dalla bellezza estetica della mondanità urbana, che ha ormai un'attrattiva superiore alla bellezza della mistica religiosa medievale. Va ricordato, a tal proposito, che Lorenzo de' Medici inneggiava alla vita, alle sue gioie pur se transitorie, esaltando la lietezza del presente nell'incertezza del domani, come nel culto del *carpe diem* oraziano. Nel richiamo ai classici e al culto della mondanità pagana, la cultura delle élite fiorentine al contempo finanziava la costruzione della splendida Cattedrale con il denaro derivante dal commercio, in particolare quello fiorentino della lana, perché riteneva che l'investimento nell'opera d'arte, assecondando anche i bisogni di elevazione religiosa, non fosse in quanto tale un elemento medievale di tipo penitenziale, ma fosse l'esaltazione della grandezza di Dio anche sulla terra attraverso il compimento delle opere dell'uomo, della sua creatività demiurgica. In altre parole, il gusto estetico conduce oltre l'autoflagellazione medievale ed invita alla riflessione filosofica che esalta sia il mondano sia il divino, non dividendo le due dimensioni, ma connettendole in una rappresentazione neoplatonica della tensione espressa dall'uomo come *copula mundi*, demiurgo delle proporzioni armoniche tra cielo e terra.

La creatività umana sul mondo mostra sia l'armonia sia l'alterazione di proporzioni. Nella cultura umanistica vige l'armonia, ma nell'età della tecnica vige l'alterazione delle proporzioni. Il Rinascimento comprende entrambe le dimensioni, perché da un lato preserva l'armonia estetica delle forme neoplatoniche, dall'altro inaugura la tecnica legata alla rivoluzione scientifica, che immette l'eredità classica nella modernità pragmatica. Alla luce di quanto l'*ecocriticism* ha sottolineato in tema di relazioni con l'ambiente e suggestioni di una filosofia dell'economia emotiva, ambientale e di sopravvivenza vitale, l'intervento prometeico sulla natura talvolta può significare la morte della bellezza. In questo senso, la creazione della città, agglomerazione spersonalizzante e devitalizzante, è

il prodotto più caratteristico dello sforzo antinaturalmente costrittivo, meccanizzante e violentatore con cui la specie umana ha cercato di combattere la paura della violenza e del disordine della natura sulla vita animale. Di qui, la necessità per l'artista di provvedere a umanizzare e domare esteticamente non più il mondo della natura, bensì il mondo della tecnica sopravvenuto a cancellare la natura; a "metter Prometeo sotto la guida di Orfeo" [Assunto 1997, 72].

L'immagine di Prometeo, nel riproporre la nota formula baconiana *scientia est potentia*, allude al dominio della tecnica sulla natura. Prometeo, invero, rubò il fuoco agli dèi per plasmare i metalli e dare all'uomo i mezzi per poter vincere le avverse condizioni della natura ostile. Ciò nondimeno, il mito evidenzia la *hybris* dell'intelligenza che ha voluto conquistare il dominio sulla natura e quindi della violenza su di essa. Pur se a fini di difesa, si è comunque perpetrata un'alterazione dell'ordine naturale delle cose non nei termini, si direbbe oggi, di uno sviluppo e di una ambientazione sostenibile, ma, al contrario, di una forzatura insostenibile, che, alla lunga, la ritorce contro lo stesso attore umano. Per cui si è pervenuti alla nefanda conseguenza che con ciò che dovrebbe costituire l'ordine della scienza e della tecnica si forma invece l'ordine della alterazione delle compatibilità naturali. È sotto gli occhi di tutti quel che è accaduto con la scoperta dell'atomo. L'arma più orrificica è stata prodotta a partire da essa: l'atomica per uccidere più uomini e in una maniera più tragica di quanto sia mai accaduto alle forze antinaturali. La tecnica ha pertanto due facce: una che consente di superare la difficoltà del momento, l'altra che, porgendo un dominio violento sull'ordine naturale, prepara la stessa fine dell'autore umano.

Il richiamo a Orfeo, il mitico cantore della Tracia, il quale, per amore di Euridice, scese negli Inferi per darle nuova vita, funge da contraltare alla scienza, alla fredda razionalità calcolistica e tecnica, rappresentata dal mito di Prometeo. Il cantore del mito della rinascita e dell'eternità, espressione poetica dell'animo umano profondo che canta il suo inno alla vita e il suo desiderio di sconfiggere la morte, non esprime mai violenza, ma sempre azione salvifica. Il canto penetra in una dimensione che non soltanto non supera le Colonne d'Ercole e non oltrepassa i confini posti dalla natura, ma che entro la natura tocca il varco segreto nelle cui corde più intime nasce la poesia, nasce la canzone dell'inno all'esistenza, nasce la possibilità redentiva dei guasti della natura con la morte attraverso la forza dell'amore. La poesia nella canzone di Orfeo è quella che viene dal sottosuolo, dalla terra delle nostre scaturigini più remote nella compatibilità che oggi si direbbe ecologica di un mondo sostenibile fatto di compassione, di amore, di *pietas*, di affetti umani. Cosa ben diversa dal rigido razionalismo calcolistico della fredda tecnica. Con ciò, l'orizzonte del paesaggio viene indirettamente saldato alla logica del linguaggio, all'orfismo della parola impegnata a percorrere la traiettoria che unisce i due poli del pianto e del canto, all'avvento dell'uomo interiore come protagonista dell'avventura mitopoietica.

Il crescente interesse ottocentesco per gli studi di estetica di Hölderlin e Nietzsche segnala per l'appunto la volontà degli intellettuali dell'epoca di affidare alla mitopoiesi l'altissimo ufficio di riprendere e rinnovare a un più alto livello il rapporto bipolare esistente tra paesaggio (*habitat*) e linguaggio. È, invero, la meditazione esistenziale di Hölderlin, così intrisa di un romantico pessimismo, pur se egli non è da annoverarsi tra i romantici, a mostrare alcuni punti di contatto con Eliot.

Nella poetica di Hölderlin, è la contemplazione del paesaggio che ricopre un ruolo di fondamentale importanza. L'unione con la natura e il conseguente tentativo di superare i confini della parola sono elementi pervasivi delle sue liriche. Nel paesaggio si incontrano

MIRIAM SETTE

cultura e natura, in una dimensione metaspatiale a cui fanno da supporto interpretativo le considerazioni seguenti: la natura nella sua estasiante bellezza, del tutto priva di volontà o desideri, è libera di comprendere in egual misura gioia e tristezza. Cantando la perfezione e la bellezza del paesaggio, il poeta esprime tutto il dolore dell'uomo cosciente della propria imperfezione, il quale vorrebbe abbracciare la compiutezza della natura nell'ardente desiderio di farla propria. Esiti e fermenti ancora vitali della cultura romantica persistono nel postmoderno, a guisa di eredità di quel mondo che avrebbe determinato l'incubazione di ispirazioni, concezioni, ideologie oggi particolarmente evidenti in tema di ecosostenibilità, primato della compatibilità ambientale per i bisogni del vitale, ben più che l'ideologia economicistica della ottimizzazione del profitto che sembra aver alimentato il razionalismo calcolistico della modernità. Una decrescita felice, contrapposta al mito del progresso inarrestabile illuminista e positivista, sarebbe l'eredità dello spirito romantico, le cui idealità dal passato rendono i loro frutti più evidenti nell'attualità postmoderna che mostra i limiti del razionalismo olistico, lasciando lo spazio al mondo delle profondità vitali dell'umano rispetto al suo ambiente naturale.

Nel caso di Eliot, si esprime nella natura ciò che di compatibile accade con l'uomo, i suoi versanti migliori, più armonici, più compatetici. Al di là, invero, del famosissimo passo in *Middlemarch* (1871-72), ove attraverso l'esplorazione del motivo del silenzio apparente si evidenziano stilemi formali in assecondamento dei canoni tradizionali: "If we had a keen vision and feeling of all ordinary human life, it would be like hearing the grass grow and the squirrel's heart beat, and we should die of that roar which lies on the other side of silence" [Eliot 1987, 166], accedere a una lettura ecologica delle pagine eliotiane sarebbe disattenderne la densità culturale filosofica. Eliot non è una passatista vittoriana, nostalgica dell'Eden in una società troppo carica dell'artificio. La sua adesione non è al naturismo del mito del buon selvaggio, in cui soltanto lo stato di natura spontanea è buono e qualsiasi forma di civiltà e di sviluppo corrompe come in Rousseau. Eliot come Hölderlin ammette la possibilità di accordare filosofia, politica e arte, e indica che quest'ultima non debba essere praticata come un gioco, ma come passione vitale.

In *Romola* è il mondo del giardino Rucellai il luogo di elezione della miglior sintesi tra Natura e Cultura rappresentata nella classicità moderna dagli Orti dell'Accademia Platonica fiorentina. Il celebre Giardino degli Orti Oricellari (Orti dei Rucellai), noto per aver ospitato l'Accademia neoplatonica ficiniana e per aver radunato personalità come Niccolò Machiavelli, Jacopo Nardi e papa Leone X, illustra i principi della filosofia critico-naturalistica di George Eliot. Lungi dall'essere autoisolata nell'*hortus conclusus* di quel glorioso luogo culturale, la coerente visione della realtà eliotiana ricava le linee di un discorso problematico-narrativo compatto e omogeneo dalla ricerca dell'armonia tra ordine naturale e società storico-umana. Quel che sin dal primo libro del romanzo è rilevabile è la compresenza della componente arcadica – valorizzata nella sua qualità di elemento stabilmente positivo – e di un complesso di interessi mondani risalenti alle prestigiose frequentazioni di grandi personalità della cultura umanistica e rinascimentale italiana, che caratterizzano l'esistenza di Tito Melema, uno dei protagonisti della narrazione eliotiana. L'intreccio di *Romola* vede, invero, la progressione sociale di Tito a Firenze, grazie alle sue doti diplomatiche e si distende nel romanzo anche il paesaggio della vita reale, «unidualità», nella definizione di Assunto, in cui si incontrano Natura e Cultura:

Il paesaggio (nel quale viviamo come nelle architetture e nella città: nelle forme estetiche, insomma, che sono forme *dello* spazio e non soltanto forme *nello* spazio), è una realtà estetica con

la quale noi entriamo in comunione vivendola, e contemplandola nell'atto stesso in cui contempliamo il nostro vivere *in essa* mentre *la viviamo*; vivendola in quanto viviamo in essa, e vivendo *di essa* [...] stabilendo, cioè, con questa complessa realtà naturale che diciamo paesaggio, una comunione vitale analoga a quella che instauriamo con la natura quando il nostro rapporto con essa è interessato e soltanto interessato, di nessun altro sentimento capace se non di quello del *piacevole* [...] Di tutti i nostri rapporti con la natura, dunque, quello che si instaura nel paesaggio è il solo completo, nel senso che nel suo godimento estetico è presente il sentimento vitale [Assunto 2005, 166].

Assunto come Eliot mira a sottolineare che nel paesaggio, come nel tessuto urbano, si è al cospetto di un possibile rapporto tra Orfeo e Prometeo, tra la *poiesis* e il costruttivismo. Tale endiadi esiste finanche in seno alla civiltà risorgimentale italiana, che, come si vedrà, può essere legittimamente connessa per alcuni tratti con la civiltà rinascimentale in cui è ambientato *Romola*. Non si tratta di una imposizione dal di fuori, bensì di un'espressione dal di dentro. Ne consegue che l'architettura della città di Firenze, lungi dal segnalare che l'innocenza naturale è stata sopraffatta dal male della tecnica, che il giardino dell'Eden si è trasformato in antimondo, è da interpretarsi come forma di avvicinamento dell'ordine naturale delle cose all'ordine costruito dall'uomo. L'artista, secondo Eliot, lungi dal creare false architetture del mondo, nella scultura e nell'architettura, libera gli spiriti imprigionati nella pietra, mentre nel caso della pittura, aggiunge la rappresentazione del mondo naturale.

La scelta da parte di Eliot di ambientare *Romola* nella civiltà del Rinascimento, pur se il tempo del racconto è coevo ai moti del Risorgimento italiano, pone in evidenza la stretta correlazione intercorrente tra i due periodi. Che il Risorgimento tragga le mosse dal Rinascimento italiano è un dato critico acquisito. Del resto, in entrambe le epoche si assiste ad una ripresa di una *dignitas* piena dell'Italia. La ricerca di una unità nazionale, in età risorgimentale, incontra come aspetto più immediato nella civiltà della Firenze del Rinascimento, un già avvenuto compimento di una identità culturale. Nella fioritura delle lettere, ma anche della cultura politica ed economica autonoma della Firenze rinascimentale, gli uomini del Risorgimento vedevano un modello di un'Italia libera, indipendente, e unita. Firenze era già una grande costruzione economica e politica, con una precisa identità culturale, che governava se stessa e il suo modello di città diventa per l'Italia, che tende alla sua unificazione, un modello da esportare, come il fiorentino Dante diventa il vate preconizzatore della grandezza e dell'unità italiana. Tuttavia, l'elemento di continuità diretta, nel senso che vuole inverare e rendere realistiche tutte le conseguenze per il Risorgimento, è il compimento di un quadro di sviluppo della civiltà italica che è costituita in larga parte dalla tradizione grecoromana cristiana.

I risorgimentali non hanno, dunque, a modello soltanto il Rinascimento, ma tutta la classicità antecedente. Ne è prova il fatto che il Risorgimento è dominato dal mito di Roma, di cui vuol rinnovare la grandezza. Il Risorgimento è difatti soprattutto un moto di rinascita che attinge alle premesse della grande civiltà antica, attraversando l'eredità del Medioevo, in cui viene ritrovata l'incubazione dell'unità e dell'indipendenza nazionale, come nella successiva grande fioritura dell'età rinascimentale. Così tutte le città italiane nel Risorgimento vogliono assumere tratti di classicità grecoromana connessa ai tratti della città medievale cristiana, fino ad aggiungere tratti della città mondana del Rinascimento fiorentino. Questa sincretismo rappresenta il volto delle città italiane che, in misura maggiore o minore, nascono dalla combinazione dei tre modelli di città che alimentano la cultura nazionale.

MIRIAM SETTE

Colosseo, Cattedrale, Pontevecchio e Uffizi sono gli stilemi idealtipici ritornanti nelle combinazioni del panorama urbano del nostro paese.

Il *diktat* risorgimentale è rinascere al mondo, dopo secoli di servitù alle dominazioni esterne e di divisioni interne. L'invito è a fare l'unità, risorgere agli antichi fasti, alle antiche grandezze di Roma, liberarsi dallo straniero e unificare il territorio della penisola sotto un unico grande stato nazionale indipendente.

Il Rinascimento rappresenta, per i Risorgimentali, una premessa essenziale, in quanto recupera la classicità, e riporta a quelle origini culturali, storiche e politiche della grandezza, dell'unità e indipendenza della grande nazione dei latini e degli italici. Il rinnovamento delle glorie patrie, a partire dalla grandezza della romanità fa sì che si assista, in epoca risorgimentale, a una ripresa del senso dell'uomo come misura, cultura e demiurgo del mondo. Il passato detta, allora, le coordinate dell'autostima, dell'autoaffermazione del primato italiano, consentendo che il futuro sia aperto all'Europa e al mondo extraeuropeo. In *Romola* ad entrare in gioco è l'intera apertura dell'orizzonte della modernità, attraverso le sue figure che incarnano le componenti strutturali del sistema della modernità rinascimentale. Per definire *Romola* si può utilizzare il tipo ideale di trama di civiltà, ovvero di una tessitura dove i protagonisti sono attori di vicende che stabiliscono nessi compositi, fino a delineare un intero quadro di civiltà. Il pilastro entro cui Eliot immette, attraverso i protagonisti fondamentali, quegli elementi che uniti tra loro reggono il sistema su cui viene imbastita la trama, è il sistema stesso della nascita della civiltà umanistica. È un grandioso affresco il cui significato non ha valenza di mero costrutto letterario e narrativo, ma è metafora dell'origine e dello sviluppo della civiltà della modernità, ovvero l'Umanesimo italiano, che è peraltro il prodromo del Risorgimento e della civiltà europea.

L'inizio del mondo moderno viene fatto convenzionalmente partire dalla scoperta delle Americhe perché la rivoluzione tecnologica, scientifica ed economica che vi è coinvolta, produce un rinnovamento della cultura, chiusa e costretta delle visioni medievali, offrendo col superamento delle Colonne d'Ercole, l'inizio dello spirito di avventura mondiale che caratterizza la civiltà commerciale e industriale moderna. La data della scoperta delle Americhe coincide pressappoco con la caduta di Costantinopoli per mano dei Turchi (1453), con il conseguente riassorbimento della greco-bizantina nella Firenze rinascimentale, che getta le basi della ricomposizione della cultura greca con quella latina, nella riscoperta dei classici che animano una concezione dell'uomo artefice del proprio destino. Nel Nuovo Mondo, futuro e passato si condensano in un presente che è il presente della vita commerciale, industriale, artistica, dell'*humanitas*, ricca dei fermenti della classicità il cui epicentro è Firenze. Le civiltà commerciali che si aprono al futuro, Spagna, Portogallo, le Repubbliche marinare italiane, Olanda e Inghilterra sono espressione dell'Umanesimo. In effetti, la cultura dell'*humanitas*, è senso dell'equilibrio estetico, concezione dell'uomo come scopritore scientifico e tecnologico, spirito d'impresa e di avventura mondiale come rivalutazione dell'uomo *faber*, costruttore della propria civiltà, dopo le lunghe nebbie del Medioevo rinunciatario nell'aldilà.

Di tutto questo quadro di civiltà che si apre al Nuovo Mondo moderno, Eliot tesse la grande metafora genetica, attraverso le vicende presenti in *Romola*, che non è un romanzo storico in senso stretto o una storia romanzata, ma è in effetti una ermeneutica socio-culturale, ovvero una interpretazione della struttura e delle

componenti che sono all'origine della complessità animante la cultura umanistica. Attraverso la presenza di un greco erudito a Firenze, Tito Melema, si trae spunto per un percorso di intrecci ed attori che tessono una metafora, in cui si rivela realtà storica e antropologia culturale del Rinascimento. L'intelaiatura simbolica sottesa al racconto vede la progressione sociale di Tito, il quale grazie alle sue doti diplomatiche, si inserisce nel quadro sia politico, sia della circolazione delle idee fiorentina. La storia di Tito è esemplificativa di un elemento determinante che intervenne nella nascita dell'Umanesimo italiano. Come nacque, in effetti, il gusto erudito della riscoperta degli antichi classici greci e latini nella Firenze che poi sviluppò la grande civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento? Nacque perché una circostanza, non premeditata, determinò il recupero a Firenze della lingua e della cultura greca, attraverso la presenza del Bessarione, arcivescovo bizantino promosso Cardinale di Santa Romana Chiesa, il quale fu ospite del cancelliere di Firenze, Coluccio Salutati, per organizzare quel Concilio di Firenze (1438) che promuoveva la riunione della Chiesa Ortodossa con la Chiesa Romana, chiudendo il grande scisma d'Occidente. Il Cardinal Bessarione, teologo, filologo e bibliofilo bizantino, ebbe modo così di riportare, un decennio prima della caduta di Costantinopoli presa dai Turchi nel 1453, la grande cultura greca, custodita dall'Impero Bizantino, in una civiltà profondamente intrisa di latino, che la ignorava, avendone perso i contatti e la memoria nella lunga separazione tra Impero Romano d'Occidente e Impero Romano d'Oriente nel corso del Medioevo. Seppur fosse diffusa in qualche misura una certa parvenza di conoscenza culturale e della lingua per penetrarne i codici, non c'era mai stato un recupero così diretto come il fatto che intellettuali bizantini dopo tanto tempo avessero per la prima volta il contatto personale e pubblico con Firenze.

Come non intravedere, nella ispirazione latente di Eliot quando elaborava la trama portante di *Romola*, l'evocazione del ritorno della greicità che alimentò l'umanesimo fiorentino ed italiano nella vicenda del greco indottrinato Tito Melema a Firenze? Come non vedere, del resto, nella figura del greco Melema a Firenze la metafora di una congiunzione di stili, di sensibilità culturale ed estetica, di ispirazioni ideali in cui Roma classica, attraverso la civiltà bizantina, ritorna in età umanistica a creare la fioritura della città, dopo l'isolamento feudale nelle torri medievali? Firenze è la città di sintesi tra classico, medievale e moderno nella raffinatezza estetica di una rinascita delle arti, di espansione di produttività economica ed imprenditoriale, nella civiltà del Rinascimento, le cui aspirazioni giungono sino all'Italia unita. La sintesi di stili di civiltà che Firenze rappresenta come città è colta nelle forme idealtipiche distintive del suo panorama urbano in questa splendida scena descritta da Eliot:

Let us suppose that [the spirit of a Florentine citizen] has been permitted to revisit the glimpses of the golden morning, and is standing once more on the famous hill of San Miniato [...] [H]is eyes [...] are drawn irresistibly to the unique tower springing, like a tall flower-stem drawn towards the sun, from the square turreted mass of the Old Palace in the very heart of the city [...] The great dome, too, greatest in the world [...] there it raises its large curves still, eclipsing the hills. And the well-known bell-towers – Giotto's, with its distant hint of rich colour, and the graceful-spired Badia [...] And here, on the right, stands the long dark mass of Santa Croce [Eliot 2005, 2-3].

La narrazione di *Romola* può, allora, essere definita come una tessitura di tanti fili che, uniti tra loro, danno un tessuto compatto con una sua visibilità riconoscibile, una

MIRIAM SETTE

sua figura. E Tito Melema, benché personaggio storicamente mai esistito, è elemento funzionale a rappresentare tutto il ritorno della greicità dei cardinali e dei dotti greci che vanno in esilio a Firenze dopo la caduta di Costantinopoli. Egli è il segno più evidente che i grandi protagonisti del romanzo eliotiano incarnano le componenti culturali della complessità della Firenze rinascimentale, consentendo al lettore di coglierne il senso. Mentre delinea nelle pagine del romanzo i cenacoli culturali fiorentini, come gli orti Rucellai, frequentati dalle figure storiche di Niccolò Machiavelli e di Leon Battista Alberti, evocando argomentazioni che includono Lorenzo il Magnifico e Savonarola, nella mente di Eliot si aggirano le correnti di una civiltà composita tra le più grandi della modernità, civiltà che contempla la politica mondiale, le arti, la filologia, come pure l'ascesi, la mistica, i valori cristiani e neoplatonici. Il romanzo è tutto permeato dalla tensione della spiritualità colta, artistica e letteraria dell'Umanesimo fiorentino, mentre recupera il senso dell'attività produttiva, la funzione ludica e aperta del gusto della vita, ricca e benedetta anche dal Cielo, perché il Dio ormai non è né colui che condanna le condizioni di una vita piena di desideri, né colui che nega la possibilità di un recupero oltre il peccato. Eliot, per giustificare la grande crescita di un umanesimo mondano e neoplatonico in una latinità che è cristiana, ricorre al personaggio di Tito Melema per simboleggiare l'immissione della tradizione greca pagana in quella cristiana. È da tale innesto che deriva la concezione umanistica dell'uomo quale punto di incontro tra Dio e la terra, tra il peccato e la salvezza, tra il diavolo e la perfezione, tra lo spirito e il corpo. La narrazione di *Romola* è allora un tentativo di fondere i due mondi, le due tradizioni secolari, dal cui innesto complesso nasce la moderna città che combina architetture artistiche, poli funzionali, luoghi di incontro, sedi della ricchezza e del potere, ponendo la scienza e la tecnica al servizio di palazzi e reti di comunicazione, che facilitano l'ampia circolazione di una operosa società civile guidata da una *élite* di governo mecenate e colta.

Il personaggio di Romola eredita attraverso il padre, filologo che va alla riscoperta della *lectio originalis* dei classici pagani, un mondo sepolto in cui è depositata la saggezza, la giustizia, la verità originaria. Ella sta invero per la tradizione romana e più generalmente classica rivelata dalla filologia, che si misura con la contemporaneità di Lorenzo, che inneggia alla vita mondiale mentre a Firenze permane il misticismo medievale, sia pure altamente morale di Savonarola. Il centro di equilibrio tra questi due mondi, ovvero l'umanesimo che inneggia alla vita terrena sia pure entro una forte spiritualità, è nella figura di Romola, espressione della *humanitas* compiuta della tradizione greca, che porta con sé anche i fermenti neoplatonici, quale elemento fecondante e fertilizzante il sostrato romano e latino, che sposa la sua paganismità allo sviluppo mondiale e al rigoglio economico della civiltà fiorentina. Non a caso Umanesimo significa equilibrio a misura d'uomo tra gli estremi che sono da rifuggire. *Romola* è allora un romanzo elaborato dal punto di vista dell'età risorgimentale sul sistema storico dell'Umanesimo italiano, dove la spia maggiore del sistema di civiltà è il ritorno dell'anima greca nel corpo della latinità, dopo la caduta di Costantinopoli, ed è parimenti lo sviluppo del sistema nuovo delle arti, della scienza, della tecnica, delle scoperte geografiche, della filosofia neoplatonica, per trarne tutte le implicazioni, per connettere in forma unitaria la formazione della città sul modello di Firenze, espressione dell'anima italiana dell'Umanesimo che reggerà fino al Risorgimento ed oltre.

Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1997). *La città di Anfione e la città di Prometeo: idea e poetica della città*. Milano: Jaca Book.
- ASSUNTO, R. (2005). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento.
- BALLABIO, E. (2004). *Il mito di Roma. Il binomio Italia Germania*. Roma: Sovera.
- BIANCA, C. (1999). *Da Bisanzio a Roma. Studi sul cardinale Bessarione*. Roma: Roma nel Rinascimento.
- BRYSON, J. S. (2007). *Earth Shattering: Ecopoems*, ed. ASTLEY, N. Northumberland: Bloodaxe Books.
- BURCKHARDT, J. (1994). *La civiltà del Rinascimento in Italia* (tit. orig.: *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) a cura di GATTO L. Roma: Newton Compton.
- ELIOT, G. (1987). *Middlemarch* (1872), ed. HARVEY, W. J. Harmondsworth: Penguin.
- ELIOT, G. (2005). *Romola*, ed. BARRETT, D. London: Penguin.
- GARIN, E. (2008). *L'Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento* (1952). Roma-Bari: Laterza.
- HÖLDERLIN, F. (2001). *Tutte le liriche*, a cura di REITANI, L. Milano: Mondadori.
- LATOUCHE, S. (2014). *La scommessa della decrescita* (tit. orig.: *Le pari de la décroissance*, 2006). Milano: Feltrinelli.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1966). *Il crudo e il cotto* (tit. orig.: *Le cru et le cuit*, 1964). Milano: Il Saggiatore.
- NIETZSCHE, F. (1972). *La nascita della tragedia*, (tit. orig.: *Die Geburt der Tragödie*, 1872). Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE, F. (1980). *La filosofia nell'età tragica dei Greci* (tit. orig.: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, 1870-1873). Milano: Adelphi.
- SEVERINI, M. (2002). *Studi sulla Repubblica romana del 1849*. Ancona: Affinità elettive.
- THOMPSON, A. (1998). *George Eliot and Italy: Literary, Cultural and Political Influences from Dante to the Risorgimento*. Basingstoke: Macmillan.

Il viaggio di Ghiannis Ritsos in Italia tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità

Yannis Ritsos" journey to Italy: between ancient and modern, beauty and sensuality

AMANDA SKAMAGKA

Università Nazionale e Capodistriaca Di Atene

Abstract

The modern Greek poet Yannis Ritsos travelled to Italy at least seven times in his life. During his trips he wrote notes of his impressions, similar to keeping a diary, as well as composing relevant verses on the spot. Three collections of Ritsos" poems ("Transfusion", "The world is one" and "The statue in the rain"), forming the so-called Italian Triptych, were inspired his voyages to Italy.

Ritsos differs from other poets who composed travel poems. Although he admired the Italian monuments, he preferred to illustrate the everyday life, the people and the natural or urban landscape of the cities he visited. He praised men"s and women"s beauty; he admired the nudity of the statues, which is sometimes seen as a sexual metaphor; he envisioned present, past or even ancient lovers" intercourses; he described prostitutes, homosexuals or transvestites in the urban streets. Ritsos" Italian-themed poems are the literary depiction of the „Bel paese“, oscillating between ancient and modern times, between beauty and sensuality.

Parole chiave

Ritsos, *Trittico Italiano*, poesia di viaggio, Italia

Ritsos, *Italian Triptych*, travel poetry, Italy

Introduzione

Ghiannis Ritsos fu uno dei più grandi poeti greci della cosiddetta "Generazione degli anni '30" e del Modernismo greco. La sua opera fu apprezzata sia in Grecia che all'estero e lui fu premiato in molti paesi e in Italia. I critici riconoscono il valore delle sue poesie ispirate dalla sua ideologia di sinistra, quelle di ispirazione mitica o quelle liriche, ma solo pochi conoscono le sue poesie di viaggio. Ritsos viaggiò in Italia almeno sette volte nella sua vita, dal 1976 fino agli anni prima della sua morte nel 1990. Durante tre di quei viaggi, fu premiato con premi italiani o internazionali ("Premio Internazionale Etna-Taormina", 1976, "Premio Letterario Internazionale Mondello Città di Palermo", 1978, "Premio Biella-Poesia" e "Premio Internazionale Città dello Stretto", 1985). Tuttavia, la sua amicizia con il traduttore e editore italiano-greco Nicola Crocetti fu tale da portarlo in Italia più volte, paese che, come dice lo stesso Crocetti, "amava moltissimo e che assieme girammo in lungo e in largo, visitando città, monumenti e musei" [Crocetti 2009, 5]. Durante i suoi viaggi prese sia degli appunti in un taccuino, tenendo un diario di viaggio, sia compose dei versi poetici sul posto. Frutto di queste composizioni furono tre raccolte poetiche, intitolate "Trasfusione", "Il mondo è uno" e "La statua sotto la pioggia", che formano il *Trittico*

AMANDA SKAMAGKA

Italiano. Queste raccolte riflettono rispettivamente i tre primi viaggi di Ritsos in Italia negli anni 1976, 1978 e 1980.

1. Il paesaggio culturale nel Trittico Italiano

Ritsos visitò Catania and Taormina in Sicilia, Venezia, Firenze, Milano e Roma durante il suo primo viaggio in Italia nel 1976, Mondello e Palermo in Sicilia, Salerno, la Costiera Amalfitana, Positano, Sorrento, Pompei, Roma, Siena e Milano nel 1978, Milano e Bienna in Lombardia, gli Apennini, Montemarcello in Liguria, Siena in Toscana, Castiglione del Lago, Perugia e Assisi in Umbria e Ortona in Abruzzo nel 1980. In tutte queste città italiane Ritsos visitò monumenti famosi o meno famosi e ammirò diverse statue.

Durante il suo primo viaggio in Italia, Ritsos rimase in Sicilia dal 27 al 29 maggio 1976. A Taormina, andò al teatro antico a guardare il mare, come scrisse, e poi a Catania parlò di «antichi bagni greci sepolti» [Ritsos 1980, 33] e vide:

Sulla facciata della chiesa
le due grandi statue cave
attraverso i loro occhi di vetro
le sentinelle morte armate di tutto punto
fanno ancora la guardia al mercato del pesce [ibid., 29].

A Venezia, dove giunse il 30 maggio, ammirò le statue, le «cupole frondose» e le gallerie con «gli oscuri negozietti d'orologiai» [Ritsos 1980, 43] e a Firenze, il giorno dopo, il «ponte con le oreficerie» [Ritsos 1980, 49], quindi il famoso Ponte Vecchio, e tre sculture, la scultura del leone all'ingresso della Loggia della Signoria:

[...] il leone di pietra
la zampa destra ancora sicura
sulla sfera terrestre di pietra [Ritsos 1980, 53],

quella di Perseo con «la testa mozzata in mano» e anche la statua del David-Apollo o Apollino di Michelangelo nel Museo del Bargello. Il poeta si innamorò delle statue a Firenze, ne parlò in diverse poesie sue e così:

Da ogni strada
torna sempre alle statue
tutte nude nel bianco
chiude gli occhi
accende un fiammifero
avanza dentro di sé
si corica all'interno
della sua statua eretta. [Ritsos 1980, 57]

Ma Ritsos osservò le statue anche a Milano, la «statua equestre di bronzo» [Ritsos 1982, 23] di Giuseppe Garibaldi in piazza Castello, oltre a «nobili pensosi architravi» o «vetrate dai colori scuri bottiglie e statuette di bronzo» [Ritsos 1980, 79], a Siena, dove parlò di una fonte con statue di belle vergini [Πίτσος 1991, 83] e a Roma, dove esclamò:

[...] Ahi, Fontana di Trevi,
noi qui, con le acque e le statue. Mi butterò vestito nella fonte
per toccare questo superbo piede di marmo. [Ritsos 1982, 19]

A Roma, il 17 settembre 1978, Ritsos visitò anche la piazza di Spagna e la Trinità dei
Monti [Pírσop 1991, 76] la

[...] Piazza Navona,
alti lampioni, panchine umide, fontane, grandi porte
ad arco tutti intagli [...] [Ritsos 1981, 7],

il Museo Vaticano, per cui scrisse un'altra poesia [Pírσop 1991, 80] –e ci ammirò i
capolavori di Da Vinci, Raffaello e Michelangelo– il Foro Romano, il Tempio di Venere, il
Colosseo e la Basilica di Massenzio [Pírσop 1991, 82].

A Milano, il 27 giugno 1980, Ritsos visitò il Duomo, al quale dedicò una delle sue poesie
italiane, intitolata proprio “Duomo di Milano”:

Non dimenticare – disse – quelle vetrate altissime –
che colori intensi – rosso, giallo, verde, blu –
i Santi, gli Angeli, grossi frutti, grandi foglie,
[...]

Nel Duomo

il suono dei passi di fedeli e turisti saliva alle vetrate
fermandosi in particolare sul giallo, mentre fuori
pioveva a dirotto. Correva l'acqua sui corpi delle statue. [Ritsos 1982, 24]

Il 1 luglio vide anche il Duomo di Perugia, ad Assisi gli affreschi di Giotto e la stalletta dove
San Francesco nacque, cioè l'Oratorio di San Francesco Piccolino [Pírσop 1991, 118-119]
e a Pisa e San Gimignano le torri. A Siena assistette al Palio:

Vedemmo le grandi corse di cavalli trasportate dall'Iliade nella piazza di Siena –
tamburi, fucilate, battimani; e il cavaliere vincitore
sfilava a piedi sull'acciottolato tenendo per le briglie
cinto di rose il suo cavallo rosso
tra i canti e le acclamazioni della folla. [Ritsos 1982, 25]

Una delle più importanti fermate del viaggio di Ritsos in Italia, il 17 settembre 1978, fu
l'antica città di Pompei, alla quale dedicò quattro delle sue poesie italiane intitolate “Pompei-
rosso”, “Pompei-morte e amore”, “Pompei-piacere” e “Addio a Pompei”. Descrisse la Villa
dei Misteri, parlò di

bagni pubblici circolari per la musica, lo sperma e le rose,
affreschi licenziosi sui muri dei bordelli,
are, colonne, sogni, grondaie, giardini,
questo superbo rosso degli affreschi – questo che insegnò
agli ascetici artisti di Bisanzio e del Rinascimento
il rosso cruciale – [ibid., 18]

AMANDA SKAMAGKA

Ritsos definì la città di Pompei come museo ma anche come vita [Ritsos 1981, 6] e le disse addio, ringraziandola per le poesie che gli ebbe offerto e concludendo che «Sì, il mondo è sempre uno» [Pítσop 1991, 75], una delle conclusioni più importanti della sua poesia in genere.

2. La vita quotidiana e il paesaggio urbano nel *Trittico Italiano*

Ghiannis Ritsos osservò sempre con molta attenzione la vita quotidiana e la presentò nei suoi versi poetici. Così fece anche durante i suoi viaggi in Italia, dove scelse i protagonisti delle sue poesie italiane tra gli uomini che vide per la strada e l'ambiente di essi nel paesaggio urbano moderno italiano. Ritsos parlò di uomini, oggetti utilitari e azioni quotidiane, ma anche dell'architettura urbana, che magari altri poeti avrebbero trascurato, e di diversi posti delle città che visitò. La prima poesia del *Trittico Italiano* comincia con un riferimento agli uomini:

Persone frettolose
estranee
persone familiari
estranee [Ritsos 1980, 3]

Allora, le persone che incontrò sembrarono a Ritsos familiari benché estranee. Infatti, nel suo primo viaggio in Italia, in Sicilia, il poeta notò le somiglianze tra italiani e greci e anche tra il paesaggio italiano e quello greco. A Catania affrontò una realtà che lo deluse, non perché non gli piacque il paesaggio ma perché avrebbe voluto vedere qualcosa di diverso, un paesaggio che non fosse stato simile a quello greco. Ritsos fu pienamente consapevole della storia e della cultura greco-romana comune.

Gli uomini assomigliano
le pietre assomigliano [Pítσop 1991, 14],

Crocetti ricorda le parole di Ritsos quando giunsero in Sicilia: "Ho trascorso così tanti chilometri per ritrovarmi a casa" [Crocetti 2004, 675]. È evidente che Ritsos trovò somiglianze sia positive che negative fra la sua patria e l'Italia meridionale o almeno la Sicilia. Un certo senso di amarezza emerge da quella constatazione, espressa anche nella seguente poesia scritta a Taormina:

La Grezia in ogni istante in ogni luogo
muta solitaria conoscenza
la Grecia nascosta ci dà pena
automobili corrono turisti lampioni
la Grecia immobile su una pietra mutilata
[...] [Ritsos 1980, 23]
ma anche dalla rappresentazione della città moderna di Catania:

Le case scacciano gli alberi
scacciano il monte
gli uomini nel cemento
non fai più in tempo a raggiungere il mare –
c'era una nuvola? quando?

si sono accese le luci
[...] [Ritsos 1980, 15]

In ogni caso, la Sicilia ispirò a Ritsos numerose poesie, in cui lui cercò di rappresentare la realtà, la vita quotidiana e gli oggetti dell'epoca; parlò delle copertine delle riviste, di passaporti, di spazzolini da denti, di bagagli o di fatti che ormai non ricordano nemmeno gli italiani, come la svalutazione della moneta del 1976 [Pítsoo 1991, 13].

Ritsos preferì dare un'immagine un po' diversa e magari triste, oscura e mortale della città di Venezia nei seguenti versi:

La città si tuffa nelle sue acque
i vaporette strepitano
salviette di carta cicche galleggiano
un grande bicchiere s'appanna
nel bicchiere la croce [Ritsos 1980, 45]

A Firenze vide «finestre statue colori libri» [Ritsos 1980, 61] e

donne con in mano la spesa
scatole di cartone borse sacchetti
camicie pesci ravanelli verdure [Ritsos 1980, 67].

I mercati all'aperto e i prodotti venduti lo affascinarono in tutti i paesi italiani in cui ebbe l'opportunità di vederli, come, per esempio, a Catania:

pesci squartati tavole insanguinate
tonni polipi pesci spada
chioccioline di mare
ricci di mare carciofini [Ritsos 1980, 35]

A Mondello il mercato del pesce [Ritsos 1981, 6] o alla Costiera Amalfitana i «mucchi di fichidindia dentro cesti di canna» [Ritsos 1981, 8]. A Mondello, Ritsos, con un occhio vigile, riuscì a catturare le immagini de

i giardini delle vecchie case, i distributori di benzina, i chioschi,
una lampadina blu sotto gli alberi, l'orologio della Dogana [Ritsos 1982, 17]

A Palermo liberamente ammirò

[...] spiagge dimenticate.
Barche, nuotatori, un punto di riferimento rosso, una donna nuda,
la scavatrice avvolta in un gran nailon bianco,
un albergo con una loggia sotto gli alberi. [Pítsoo 1991, 61]

e si innamorò di Positano e Ischia e volle conservare tutte le immagini, tutti i pensieri, tutte le emozioni per sempre. Volle ricordare per sempre anche cinque finestre ad arco con le tende bianche [Pítsoo 1991, 69], volle vedere tutto, le rocce, il mare-madre, gli alberi fioriti [Pítsoo 1991, 70], le strade di pietra a Sorrento e i bei ragazzi che

AMANDA SKAMAGKA

[...] vendono ai turisti
nocciole, pistacchi, noci, limoni e mazzi grandi
di peperoni rossi. [Pítsoo 1991, 71].

3. Bellezza e sensualità nel Trittico Italiano

Ritsos fu un ammiratore eterno della bellezza di entrambi i sessi. In parecchie poesie del *Trittico Italiano* si riferì a varie persone belle, un bel ragazzo a Catania [Ritsos 1980, 27], poi a Milano

la donna più bella ti fa l'occhiolino
sotto la pietra bianca ti lascia la sua chiave [Ritsos 1980, 81],

come se volesse che tu la seguissi in un'avventura d'amore. A Salerno, Ritsos notò un bel facchino [Pítsoo 1991, 62], a Sorrento «bei ragazzi nati dal mare» [Pítsoo 1991, 71], a Milano bei camerieri con i capelli scuri [Pítsoo 1991, 84], «due pugilatori molto belli – uno bianco e l'altro negro» [Pítsoo 1991, 95] e una «bella donna di Milano con occhi molto truccati, con labbra e unghie truccate» [Pítsoo 1991, 99], mentre a Firenze, la bellezza è la caratteristica principale delle statue. Inoltre, nelle sue poesie italiane, Ritsos elogiò la nudità di statue e uomini, una nudità piuttosto immaginaria e l'associò all'amore e alla sensualità. A Catania, ad esempio, il poeta scrisse che:

donne guardano da dentro la loro ombra
hanno le ginocchia tonde
i capezzoli rosa [Ritsos 1980, 39]

e sono anche le statue eccitate, siccome «ballenarono rossi i falli delle statue» [Ritsos 1980, 37]. A Positano il paesaggio è pieno di erotismo [Pítsoo 1991, 67] e le persone a Salerno sono «sempre amorose» [Pítsoo 1991, 64]. Nella Costiera Amalfitana vide un uomo che «era l'amore» e delle ragazze ridenti e «il loro riso dissimula un segreto delitto d'amore» [Ritsos 1981, 8]. Pompei è per Ritsos una città erotica [Ritsos 1982, 18], la città della sensualità per eccellenza, come indicano anche i titoli di due delle poesie scritte lì, "Pompei – morte e amore" e "Pompei – piacere". A Pompei Ritsos si sentì come se guardasse attraverso il «buco della serratura della Storia [...] l'interminabile accoppiamento dei gagliardi corpi nudi di Greci e di Romani» [Ritsos 1982, 18] Infine, Ritsos non evitò di parlare di una realtà e di persone magari trascurate nelle sue poesie italiane. Infatti, prostitute, omosessuali o travestiti sono i protagonisti di alcune sue poesie. A Milano, Ritsos scrisse:

Le prostitute di notte accanto ai loro fuochi rotondi
[...]
omosessuali con lunghe parrucche rosse
lui o lei con le gambe nude depilate
occhi enormi truccati maschere di gesso
agli incroci stradali sotto i lampioni
il riso equivoco la mano sul pube la carne indurita
e la donna invisibile inesorabile sotto l'arco di marmo
[...]

nell'ora in cui le statue mercanteggiano adolescenti nei parchi [Ritsos 1980, 75].

Quando visitò la stessa città quattro anni dopo, scrisse una poesia intitolata "Erotismo" e si riferì a prostitute e omosessuali di nuovo:

Angoli della notte – ritrovi di omosessuali. Le prostitute
stanno un po' in disparte; tirano fuori gli specchietti;
guardano dentro
metà d'una loro guancia e metà luna. Si ritoccano le labbra. [Crocetti 2009, 15]

Conclusioni

Ritsos visitò, ammirò e descrisse diversi aspetti della realtà italiana nelle sue poesie del *Trittico Italiano* e si differenziò da altri poeti-viaggiatori. Benché ammirasse i monumenti italiani – e specialmente le statue – preferì illustrare la vita quotidiana, gli uomini e il paesaggio naturale o urbano delle città che visitò, gli oggetti utilitari, le cose semplici e le azioni umane, normali. Preferì elogiare la bellezza di uomini e donne, ammirò la nudità delle statue che a volte venne vista come metafora sessuale, concepì rapporti di amanti del presente, del passato o dell'antichità o descrisse prostitute, omosessuali o travestiti per le strade urbane. L'Italia è il Paese dell'amore e quindi l'amore, la bellezza, la nudità, il piacere sono sia palesi sia latenti in molte delle poesie italiane di Ritsos.

Il poeta greco non evitò di mettere a confronto le immagini del paesaggio italiano a quelle della sua patria, Grecia. Tempi antichi, statue, teatri e specialmente Pompei gli diedero l'opportunità di viaggiare indietro nel tempo, benché con lo sguardo fisso sul presente, sull'attualità. Alcune volte, le sue scoperte lo delusero. Tuttavia, riuscì ad ispirarsi anche dalle sue delusioni; ma piuttosto si ispirò a quel piacere che solo un poeta può sentirsi affrontando le cose "umili" della quotidianità e della società, della cronaca e della storia, dell'architettura e della natura. Uomini, macchine, edifici, e d'altra parte la natura e i colori belli e vivaci, lo ricompensarono.

Un'altra conclusione importante che possiamo trarre dalle poesie italiane di Ritsos è piuttosto quella che lo stesso poeta trasse dopo aver visitato la Sicilia e l'Italia meridionale per la prima e la seconda volta, una conclusione perfettamente espressa dai titoli delle due prime collezioni, "Trasfusione" e "Il mondo è uno". Da una parte, il poeta riconobbe la trasfusione della civiltà greca in quella italiana. Dall'altra, Ritsos si rese conto che "Il mondo è uno" e noi uomini siamo membri di questo mondo unico, di questa cultura comune, di questa civiltà universale.

In conclusione, se uno volesse definire le poesie del *Trittico Italiano* in due parole, potrebbe dire che esse sono la raffigurazione poetica del Belpaese, oscillando tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità.

Bibliografia

- CROCETTI, N. (2004). "Ο Ρίτσος, η Ιταλία και το Ιταλικό Τρίπτυχο", "Η Λέξη" 182 pp. 672-685.
 CROCETTI, N. (2009). "Il compito del poeta? Restituire la verginità alle parole". "Poesia" 239. pp. 4-15.
 RITSOS, G. (1980). *Trasfusione (poesie italiane)*. a cura di CROCETTI, N. Torino: Einaudi.
 RITSOS, G. (1981). *Il mondo è uno*. a cura di CROCETTI, N. Milano: Scheiwiller.
 RITSOS, G. (1982). *Trittico Italiano*. a cura di CROCETTI, N. Milano: Crocetti.
 ΡΙΤΣΟΣ, Γ. (1991). *Ιταλικό Τρίπτυχο*. Αθήνα: Κέδρος.

Il giardino sulla lava *The "garden on lava"*

EUGENIO MAGNANO DI SAN LIO
Università degli Studi di Catania

Abstract

In 1760, the Prince of Biscari, Ignazio Paternò Castello, embarked on the construction of a garden of more than 30 hectares in size, called Villa Scabrosa, on the Mount Etna lava flow of 1669. The enterprise would have strong symbolic value, representing the rebirth of the city of Catania, rising like the Arab Phoenix from the heat of the lava that had caused enormous destruction in the flourishing countryside in its immediate surroundings. The creation of the villa is the scientific proof that the horrid lavas can be colonized by vegetation through the intervention of rational man, long prior to the three centuries normally required for such development, at the hands of nature alone. The creation of Villa Scabrosa, complete with semi-artificial fish breeding, perpetuates and enhance a long tradition of Catania, and also foretells the coming urbanization of the arid expanses of lava south of Catania, long withheld from use by the nearby city. A long straight road, lined with walls decorated with flower pots, and overcoming the channels between lava flows by means of masonry bridges, crosses the villa from west to east, beginning from the monumental entrance gate – always manned, but always open to the public - until it arrives at the view of the sea, in a wide circular plaza where the visiting carriages can reverse the direction of their travel. The villa is also accessible by sea from Palazzo Biscari, which it faces. Its expansive plantings, and the creeks between the rocks, can also be readily navigated by means of small boats.

The garden of the enlightened Prince of Biscari is coeval with the some of the earliest of the English landscape garden, but the landscape of Villa Scabrosa is not sweet and bucolic, like the English countryside; rather harsh and horrible, dramatically borne amongst clouds of steam from the titanic struggle between fire and water. To foreign visitors, the rugged and picturesque stretches of black basalt lava, mingling with the waters, awaken the feeling of the sublime that soon after, as in the paintings of William Turner, becomes the dominant theme in conceptions of both the landscape and of painting. From Swinburne to Saint Non, from Houel to Bowyer, the representations of Villa Scabrosa vary radically, with views of different parts of the same, each made with a different sensitivity and diversity of graphic means and methods of representation: all signs of the rapid cultural mutations occurring in Europe in the late 18th century. Almost all of the many depictions share a common direction in their point of view, from the south, and therefore show the city of Catania and Etna in the background, lending even more emphasis to urban creation of the Prince of Biscari, who has reclaimed the arid expanse of lava in his very own form of pleasure garden, both at the service of and held for ransom against the city.

Parole chiave

Giardino paesaggistico, lava, araba fenice, strade, città
Landscape garden, lava, arab phoenix, view, city

Introduzione

A metà del secolo XVIII una vasta area a sud-ovest della città di Catania è ancora coperta dell'orrida distesa della sciara della colata lavica del 1669. Il fronte della colata si affaccia sul mare a sud della città e solo una piccola parte della stessa, più prossima alla città e percorsa da qualche strada, aperta faticosamente fra le rocce basaltiche, è stata oggetto di edificazione. Si tratta comunque di una parte della città destinata prevalentemente alle classi subalterne e alle attività produttive che nel centro cittadino, un tempo racchiuso fra le mura, non trovano spazio nella feroce competizione fra aristocratici e benestanti per accaparrarsi le migliori posizioni urbane attorno al cuore della città.

Nel 1760 il principe di Biscari, Ignazio Paternò Castello, che insieme al principe di Cerami, è uno dei membri della Deputazione delle Strade, prende in enfiteusi dalla stessa Deputazione che egli presiedeva una vasta estensione di sciara, che a sua volta era stata data in concessione dall'arcivescovo di Catania. Essa era compresa fra il mare e il rettilineo di una strada appena aperta, denominata dell'Angelo Custode dall'omonima chiesa. Nei progetti del principe quest'area così ampia doveva diventare in poco tempo un rigoglioso giardino per dimostrare come l'opera e l'ingegno dell'uomo potessero prevalere sugli esiti disastrosi degli eventi naturali. Il progetto per la villa sulla Sciara, che successivamente prenderà il nome di Villa Rascosa e poi di Villa Scabrosa, si inserisce nell'ambito di una serie di iniziative proposte proprio dal principe e dalla Deputazione delle Strade di Catania che vogliono celebrare a distanza di un secolo la rinascita di Catania, quale araba fenice, dalle ceneri della colata lavica del 1669. In quegli stessi anni ad esempio la stessa Deputazione delle Strade sotto la guida del principe di Biscari e su progetto dei suoi architetti, Stefano Ittar e Francesco Battaglia, realizzerà il prolungamento della Strada San Filippo (oggi Via Garibaldi) verso ovest sulla sciara del 1669 e la creazione sulla stessa della monumentale Porta del Fortino Nuova, poi denominata Porta Ferdinanda in onore del sovrano borbone e oggi conosciuta come Porta Garibaldi. Sull'arco della porta, che separa una piazza interna da una grande piazza esterna, sulle quali si affacciavano edifici realizzati con un disegno unitario, campeggia infatti, tra le altre figure allegoriche, l'effigie dell'araba fenice accompagnata dal motto «MELIOR EX CINERE SURGO».



Fig. 1: Suggestivo e drammatico disegno del Schellings che raffigura la colata lavica che nel 1669 raggiunge Catania nel momento in cui la colata si riversa in mare formando dense nuvole di vapore acqueo nella lotta titanica fra fuoco e acqua.

1. La realizzazione del giardino sulle sciare

La cronologia dei lavori e la rilevanza della componente naturale del giardino indurrebbero a pensare che il giardino sulle sciare del principe di Biscari possa essere stato creato sull'esempio di giardini paesaggistici che pochi decenni prima si andavano creando in Inghilterra, ma in realtà non vi sono prove che il principe di Biscari conoscesse e apprezzasse le prime creazioni inglesi, mentre vi sono numerose caratteristiche del giardino catanese che lo rendono diverso dal *landscape garden*.

Nella conformazione del giardino molto rilevante è ad esempio l'apporto della tradizione locale, evidente nella presenza ad esempio dei vivai per i pesci alimentati da sorgenti d'acqua dolce che si mescola a quella del mare. Tali vivai, nei quali i proprietari si dilettavano a navigare su piccole barche, erano infatti numerosi nei dintorni di Catania dove è provata ad esempio l'esistenza di un vivaio dei Costantino a San Giovanni Li Cuti, di un vivaio annesso alla villa dell'architetto Giovan Battista Vaccarini, di altri vivai fra le stesse sciare e del vivaio dei Buglio già esistente prima del 1669. Proprio questo vivaio, acquistato dai Biscari, sarà il primo nucleo del grande vivaio, che il Biscari amplierà con un altro più ampio bacino, costruendo una diga che lo separava dal mare.

Nel 1760 Ignazio Paternò Castello iniziò l'impresa, la quale, insieme alla realizzazione del museo antiquario, l'ampliamento del palazzo avito, agli scavi archeologici nella città, la ristrutturazione del giardino del Laberinto, la realizzazione della Porta Ferdinandea e la costruzione del ponte di Ragona, gli avrebbero dato gloria imperitura fra i posteri e un posto di assoluta preminenza nell'aristocrazia cittadina e isolana [PATERNÒ CASTELLO DI CARCACI 1936, 225-256; BOSCARINO 1985, 18-20; PAGNANO 1995; SALMERI 2001; PAGNANO 2001; GUZZETTA 2001]. Ottenuta la concessione della sciara dalla Deputazione delle Strade¹ e l'assenso regio, i lavori iniziano nell'aprile del 1760² con la costruzione delle mura di recinzione. Tra il 1760 e il 1765 si spesero non meno di 1335 onze³.

Nel 1765 la villa fu ulteriormente ampliata con l'acquisizione di altra sciara a sud⁴, mentre, sebbene a un ritmo meno intenso⁵, i lavori di sistemazione proseguirono per alcuni anni e non erano ancora stati completati nel 1777⁶. Secondo Luigi Scuderi non furono mai portati a compimento [SCUDERI 1975, 73], tanto da far pensare che, almeno in parte, il presunto carattere paesaggistico della villa potesse dipendere proprio dalla sua incompletezza.

Oltre alla casa del massaro, completa di orto, stalle e pollaio, nella villa vi erano un recinto per i daini, un monumentale cancello di ingresso affiancato da due casotti per i custodi, una *gebbia*, una spianata o "piano delle giare" con affaccio verso il mare, ornato da sedili e grandi vasi fioriti, una voliera o uccelliera nel *baglio*, una tettoia con le arnie. Vi si allevano daini, polli, bovini, galline faraone, piccioni e porcospini. Oltre alla spese per i lavori la realizzazione della villa, sulle finanze del principe gravavano interamente quelle della sua manutenzione poiché i ricavi erano inesistenti. Nella villa erano sempre presenti due massari e un guardiano, mentre solo saltuariamente vi lavorano i due giardinieri che si occupano dell'altra villa, quella del Laberinto⁷. Imponenti furono i lavori per lo scasso della pietra lavica, la costruzione delle tradizionali *torrette*, cioè muri a secco di contenimento del terreno, per il trasporto dalla città della terra e l'impianto della nuova vegetazione.

Il carattere della villa sulla sciara del principe di Biscari lo differenzia in maniera sostanziale dai giardini paesaggistici inglesi per il suo carattere aspro, di luogo drammatico nato dal fuoco, di contro al prevalente carattere bucolico, sereno e riposante che caratterizza le creazioni inglesi. Nel *landscape garden* l'intervento dell'uomo vuole restituire artificialmente al luogo un ideale carattere naturale: nella villa scabrosa dei Biscari l'opera dell'uomo vuole attenuare i tratti selvaggi di un luogo orrido e inabitabile

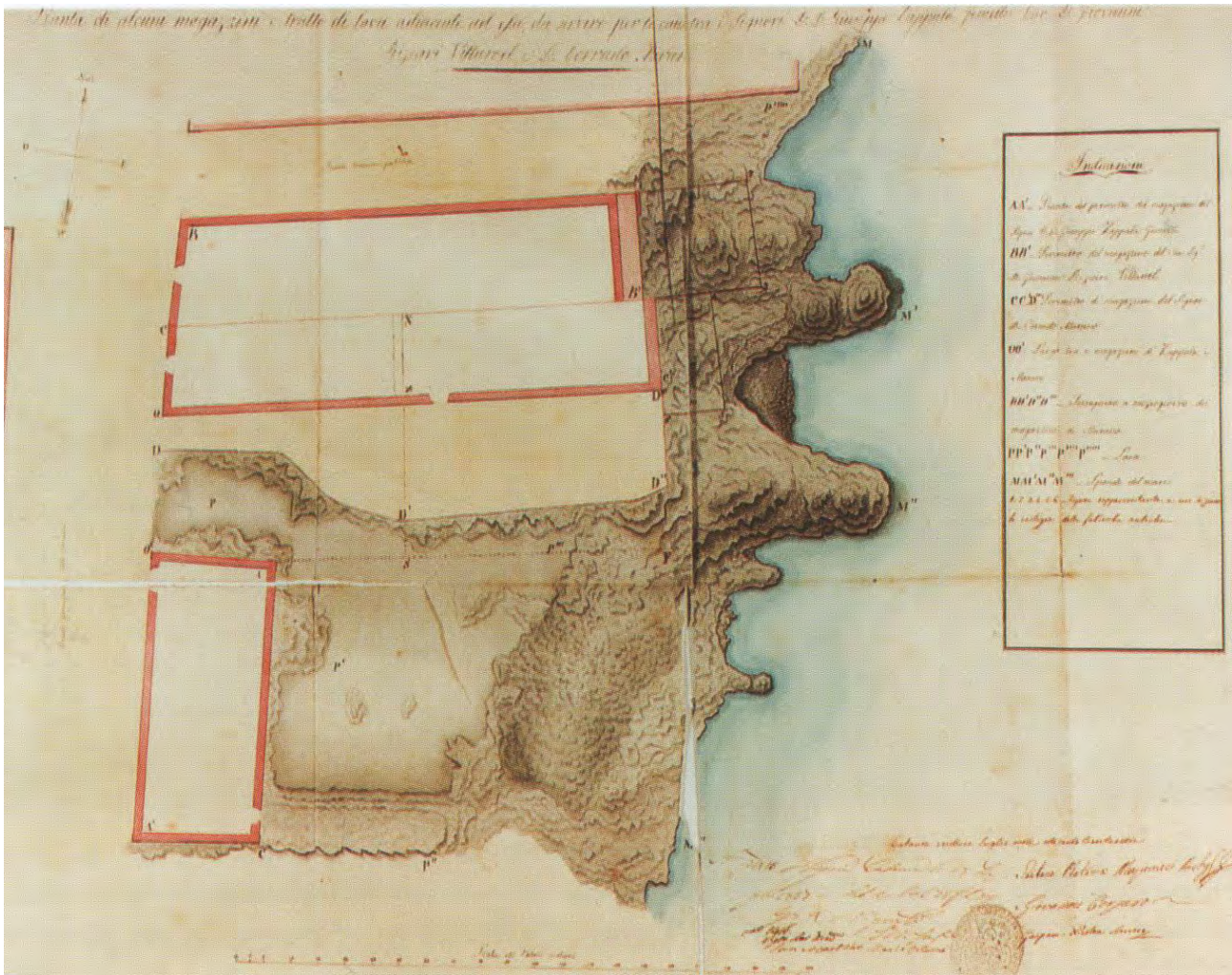


Fig. 2: Disegno del 1837 che mostra un vivaio fra le sciare del 1669, ancora esistente accanto a dei magazzini costruiti nell'area a ridosso del porto di Catania (ASCT, Fondo Tribunale Civile di Catania, Perizie, b. 20, fasc. 28 [32], c. 365).

creato dalla natura, addomesticandolo, secondo i dettami del tradizionale giardino italiano. Nel giardino paesaggistico i muri di confine sono sostituiti dagli *ha-ha*: nella villa catanese la prima cosa che viene realizzata sono i muri di recinzione, nella migliore tradizione dell'*hortus conclusus*. Nei giardini inglesi i percorsi sono volutamente sinuosi: la villa sulla sciera è attraversata da una strada perfettamente rettilinea che dal cancello di ingresso porta sino alla vista del mare in una piazzola circolare che serve per consentire alle carrozze di girare e tornare indietro. Nei giardini inglesi vengono piantate con calibrata casualità macchie di alberi che servono solo a creare per lo spettatore delle scene „naturali”: nella villa scabrosa vennero invece piantati olivi, olivastri, fichi d'India, agrumi, prugni, rosmarino, mortella, meli, mandorli, gelsi, frassini, fichi e altri alberi da frutta, cioè da un lato specie vegetali pioniere che dovevano dissodare le rocce laviche, dall'altro specie produttive che dovevano certificare l'avvenuta bonifica del terreno⁸. Se nei parchi inglesi le mormoranti cascatelle, le rive frastagliate e le profonde insenature dei laghi artificiali dovevano realizzare dei bacini più naturali di quelli naturali, nella villa biscariana

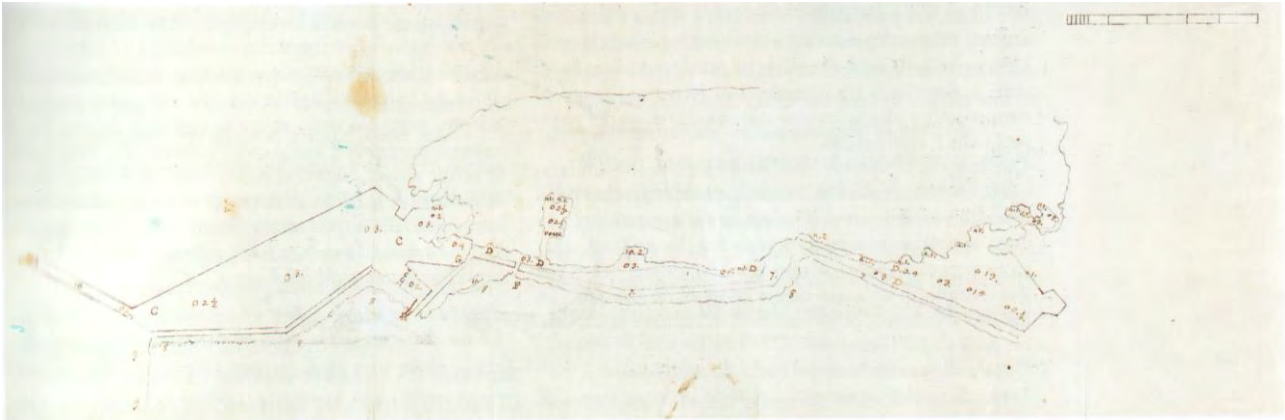


Fig. 3: Copia del rilievo dei vivai della villa Scabrosa eseguito da Francesco Battaglia nel 1786 per la causa fra il principe di Biscari da un parte e Giuseppe Sapuppo con Vincenzo Patti dall'altra (Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, bb. 766 e 787, mappe, disegni e piante nn. 38 e 59).

le sponde dei due vivai per i pesci, i canali di adduzione, quello che li collega e le dighe che li separano dal mare sono perfettamente rettilinei e si dichiarano esplicitamente come opere dell'uomo.

2. La villa vista dai viaggiatori stranieri

Nella seconda metà del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento la villa Scabrosa diverrà una tappa obbligata dei viaggiatori stranieri, che nel loro tour attraverso la Sicilia, saranno ospiti dei principi di Biscari. Insieme alle descrizioni di alcuni di questi viaggiatori, abbiamo i disegni dei pittori e vedutisti che li accompagnarono, rappresentando la villa come soggetto principale o che dalla villa stessa raffigureranno la città di Catania con sullo sfondo la sagoma triangolare del monte Etna.

Fra le tante descrizioni della villa Scabrosa che fanno eruditi locali e viaggiatori stranieri riportiamo solo quella che ne fa Jean Houel [Riccobene 1996, 310-312], che dovette vederla tra il 1776 e il 1779, quando essa era al massimo del suo splendore. È questa forse la descrizione letteraria più ampia, ispirata ed entusiastica che conosciamo della villa. In essa sembrano essere riassunti, ma anche liricamente esaltati, tutti quegli elementi significativi che si ritrovano puntualmente nelle diverse raffigurazioni iconiche. Sorprende il fatto che di un luogo, così entusiasticamente descritto con la penna da Houel non si abbia anche uno dei suoi splendidi acquerelli o una stampa da esso derivata, credo solo per il fatto che questa rappresentazione, pur realizzata da Houel, sia andata perduta:

Lì vicino ... è un luogo incantevole & che in origine sembrava destinato a essere orrido per sempre. È un'immensa porzione del torrente di lava del 1669. Esso presentava là, come in tutto il suo corso, una superficie nera & impraticabile, irta d'asperità ripugnanti, il cui aspetto spaventava, il cui contatto dilaniava, & la cui durezza era tale, che toglieva ogni idea di cercare di spianarla. D'altro canto, di fronte a ineguaglianze così forti, i lavori per unificare un tal suolo sembravano al di sopra delle forze umane.

Il principe di Biscari, il cui animo veramente grande non si scoraggia di fronte ad alcun ostacolo, risolve cambiare in luogo di delizie questo che sembrava l'immagine del Tartaro, o il cammino verso l'inferno. Ha assunto degli operai, li ha diretti lui medesimo; qui ha fatto spianare il terreno, là

ha formato dei terrazzi, delle scalette, delle scalinate. Ha tratto un belvedere da un monticciuolo a spirale, & ne ha ornato la sommità con un piccolo tempio.

Ha creato dei grandi viali intersecantisi, li ha ornati di vasi di terracotta con piante di rose, di oleandri, e di ogni specie di arbusti. Questi viali conducono a stradette infossate e perciò quasi nascoste: le nere scorie della lava, facendo contrasto con il colore della sabbia, della quale sono coperte, le rendono con la loro rudezza gradevoli all'occhio. Queste stradette incassate conducono a dei fossati praticati nelle rocce di lava, & che offrono dei piccoli promontori, o delle grotte. Sono riempiti di un'acqua corrente & limpida che discende dall'Etna. Queste acque abbeverano dei praticelli, delle macchie di muschio, o di canne, una molteplicità di piante & arboscelli, il cui verde festoso sempre vario nelle tinte e nelle forme, è in ogni stagione smaltato di qualche fiore; di modo che questo luogo una volta simile al Tartaro, sembra far oggi parte dei Campi Elisi, ove le ombre felici vanno a godere di una pura felicità.

Alzando lo sguardo, & volgendolo da questo luogo ove l'arte ha fatto tutto, versandovi & abbellendolo con i tesori della natura, si vede il vasto mare che occupa metà dell'orizzonte; l'altra metà è costituita da una stretta spiaggia sabbiosa & che lascia distinguere diversi paesi, che si perdono in una lontananza bluastra, le cui ultime sfumature di colore finiscono per confondersi con quelle del cielo. Le variazioni che le nuvole producono nell'atmosfera, sul verde dei campi, & sull'azzurro dei flutti, intercettando i raggi del sole, danno una specie di mobilità a questo quadro, variandone in pari tempo, & senza fine, gli aspetti. Il sole indora le onde, il soffio dello zeffiro ne imbianca la sommità. Queste onde, di un blu profondo in lontananza, si avvicinano man mano & vengono a battere sulla riva in forma di argentei flutti, che brillano da ogni parte & che sembrano circondare questi bei giardini, soprattutto al levarsi del sole & al suo tramonto, con una cornice scintillante di fuoco e d'oro.

Continuando a inoltrarsi, si raggiunge un luogo di delizie; è un lago ove si riuniscono tutte le acque delle fontane & delle sorgenti che scorrono nelle vicinanze. Si è elevata sulla riva di questo lago una piccola costruzione, un villino, un padiglione, il cui unico scopo è di accrescere il diletto. Questo villino è circondato da grandi alberi, che della terra riportata ha fatto crescere ai bordi delle acque che li fertilizzano. Coi loro rami frondosi danno ombra alla villa, alla scalinata, ai muri del parapetto che li circondano.

Quelle parti di questo boschetto che il sole rischiara, quelle che rimangono nell'oscurità, la trasparenza degli alberi, le masse brute delle rocce, le cui asperità sono un poco addolcite da tappeti di muschio dorato: tutti questi oggetti così gradevoli allo sguardo, riflessi per di più dal cristallo di un'onda calma & limpida, formano un insieme d'incanto, & paiono inoltre animare la superficie delle acque medesime.

Questa superficie insieme unita & mobile ripete, poi, l'arco di qualche ponte che si vede in lontananza, & questi oggetti riflessi sono interrotti di tanto in tanto da ciuffi di piante acquatiche, da boschetti di canne, da barche leggere elegantemente ornate, che vogano su queste acque: il remo, colpendo l'onda, brilla di luce, & sembra seminare rubini e diamanti tutte le volte che, levandosi nell'aria, lascia ricadere le gocce d'acqua, ove si riflettono i raggi del sole, & questi vi ricavano tutti i colori dell'arcobaleno.

Numerosi coorti di pesci di diverse specie, ma tutti rivestiti dalla natura delle più belle scaglie, il cui balenio sfolgorante sorpassa i nostri tessuti d'argento e d'oro, animano e popolano tutta la distesa di questo lago. Le loro corse rapide, i loro giuochi, la caccia che essi danno a mille insetti che osano nuotare, o volare sulla superficie, non sono mai interrotti da quelle esche ingannatrici, che la voracità degli uomini porge alla golosità dei pesci.

Il principe di Biscari, sensibile quanto magnifico, non permette che questi innocenti animali, che contribuiscono al suo diletto, sian strappati dal loro felice soggiorno, & periscano per opera di un perfido amo.



Fig. 4: Incisione del 1785 che mostra in primo piano il vivaio grande della Villa Scabrosa dei Biscari (SWINBURNE, *Travels in the Two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*), London 1785, vol. II, tavola rilegata all'interno del volume fra le pagg. 362 e 363.

Oltre che testimonianze fondamentali sullo stato di un giardino dai caratteri unici, ormai perduto, le rappresentazioni iconiche ci illuminano sull'evolversi del gusto estetico e del modo di percepire un paesaggio e di interpretarlo, cogliendone talune caratteristiche anziché altre. Si presentano qui tre diverse raffigurazioni che, pur riferendosi alla stesso soggetto, lo rappresentano in maniera totalmente diversa l'una dall'altra, al punto che, se non avessimo dei precisi riferimenti, potremmo pensare che si tratti di luoghi diversi.

La prima è una stampa da incisione del 1785 che deriva molto probabilmente da un disegno eseguito tra il 1777 e il 1780 in occasione del viaggio siciliano dello Swinburne, quando la villa scabrosa era stata da poco realizzata nei suoi elementi essenziali. Si vede in primo piano il vivaio grande della cui ricchezza di specie ittiche sono testimoni nella rappresentazione le teste dei pesci affioranti dall'acqua. Grande rilevanza hanno le costruzioni fatte realizzare dal principe: la diga con la chiusa che separa il vivaio dal mare, i caseggiati sulle sponde dello specchio d'acqua e il canale che lo collega con l'altro vivaio, detto di Buglio, anche se, per un'errata interpretazione del disegno da cui è tratta la stampa,



Fig. 5: Scorci delle sorgenti e dei canali fra la lava della Villa Scabrosa in una stampa allegata all'opera di Robert Bowyer del 1809.

questo canale è erroneamente rappresentato come una strada su cui transita una carrozza. Tutto è immerso nella massa nera e informe della colata lavica, dietro la quale si intravedono appena delle sagome di una cupola e del castello Ursino. Sullo sfondo è la sagoma dell'Etna.

La seconda è una stampa colorata allegata all'opera di Robert Bowyer del 1809 nella quale è visibile una parte della villa Scabrosa oggi non più identificabile, se non con qualche dubbio nel canale che collegava il vivaio piccolo a quello grande. In essa sono visibili sulle acque calme degli archi naturali di basalto lavico che sostengono due strade, denunciate da una carrozza e da due cavalli in transito. Nei bacini sottostanti si vede in primo piano una barca riccamente ornata con fregi dorati, con quattro rematori e un timoniere che trasporta, protetti da un baldacchino con tendaggi rossi, un cavaliere e una dama in piacevole conversazione. Ma nelle acque vi sono altre due barche mentre altri due personaggi maschili si affacciano dal parapetto, intervallato da pilastri sui quali poggiano vasi con delle piante, che delimita una delle strade. L'unicità di questa rappresentazione rispetto alle altre note sulla villa Scabrosa e il suo carattere idilliaco fanno pensare a una immagine almeno in parte artificialmente costruita, forse un'intenzione di quella che sarebbe dovuta diventare la villa nei programmi del suo creatore, Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari, o del figlio Vincenzo che gli succedette nel titolo. Essa potrebbe essere derivata dal disegno di Houel che ci manca.



Fig. 6: Veduta della Villa Scabrosa derivante da un'altra immagine databile al 1785 (JEAN CLAUDE RICHARD DE SAINT-NON, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile, Nouvelle édition, corrigée, augmentée dans un meilleur ordre*, vol. II, Paris 1829).

La terza immagine è una stampa del terzo decennio dell'Ottocento, derivata da una stampa più antica databile al 1785 contenuta nell'opera del Saint Non. In essa è rappresentato il vivaio grande della villa con in primo piano la collina con alcuni caseggiati, in parte corrispondenti a quelli rappresentati nella stampa allegata all'opera dello Swinburne, mentre sullo sfondo l'Etna. L'immagine ottocentesca è pressoché identica a quella tardo settecentesca dell'opera del Saint Non, ma se ne differenzia per l'atmosfera cupa e inquieta che un'eruzione dell'Etna con colonne di fuoco e lampi sullo sfondo di nuvole nere suggerisce. Il carattere dell'immagine rientra pienamente nel gusto romantico del sublime e può facilmente accostarsi a un quadro di William Turner.

Conclusioni

La villa Scabrosa del principe di Biscari costituisce pertanto un episodio particolare e unico nella storia del giardino e del paesaggio che non ebbe un seguito. Fortissima fu, almeno nelle intenzioni del suo creatore, la sua valenza urbanistica come simbolo della possibilità di riscatto culturale ed economico della città di Catania e della capacità dell'uomo di intervenire sugli eventi naturali, anche i più disastrosi, per cambiarne le conseguenze negative e trasformarle in opportunità. Fu un esperimento scientifico volto a dimostrare che un'arida distesa di rocce lavica poteva essere bonificata in tempi molto inferiori a quelli consueti e che la colata lavica che aveva strozzato la città poteva diventare una parte di pregio della stessa, un luogo vivibile. Essa non fu dettata dal desiderio di seguire la moda

del giardino paesaggistico che nasceva nei decenni precedenti in Inghilterra, ma accompagnò e forse contribuì, attraverso i viaggiatori europei che la visitarono e che la descrissero attraverso la parola e il disegno, alla nascita del sentimento romantico del sublime, come ci rivela chiaramente l'evolversi del modo di rappresentarla in maniere diverse. Il giardino sulle lave da parte del principe di Biscari non è tanto un luogo di piacere, ma ha la connotazione di un intervento urbanistico, sia per l'essere adiacente alla città, sia per la volontà di trasformare un terreno inospitale e sul quale è difficile costruire qualcosa in un luogo piacevole da abitare e che può essere trasformato dall'opera dell'uomo. Nata dal desiderio illuminato di contribuire alla costruzione di una città nuova, la villa Scabrosa fu travolta e cancellata dal crescere di una città totalmente diversa nel carattere da quella che il principe architetto aveva immaginato.

Bibliografia

- BASILE F., MAGNANO DI SAN LIO E. (1996). *Orti e giardini dell'aristocrazia catanese*. Messina: Sicania.
- BOSCARINO S. (1985). *Il restauro in Sicilia in Età borbonica, 1734-1860*. In: "Restauro" n° 79/1985. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CALVANO T. (1996). *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura*. Roma: Donzelli Editore.
- GUZZETTA G. (2001). *Per la gloria di Catania: Ignazio Paternò Castello principe di Biscari*. In: "Agorà", anno II, n° 6, luglio-settembre 2001, pp. 12-23.
- MAGNANO DI SAN LIO E. (2002). *La Villa Scabrosa*. In "Catania, Rivista del Comune", serie IV, anno I, n. 1. Catania: Casa editrice Maimone, pp. 6-15.
- PAGNANO G. (1991). *Un paesaggio artificiale. Villa Scabrosa*. In: "Ricerca territorio e sviluppo", n° 5.
- PAGNANO G. (1995). *Lettere dei Biscari al Torremuzza*. In "Lèmbasi, Archivio Storico", anno I, n° 1, pp. 115-146.
- PAGNANO G. (2001). *Le Antichità del Regno di Sicilia, I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia, 1779*. Siracusa: Arnaldo Lombardi Editore.
- PATERNÒ CASTELLO DI CARCACI F. (1936). *I Paternò di Sicilia*. Catania: Off. Tip. Zuccarello & Izzi.
- PERANNI F. (1823). *Viaggio in Sicilia di Federico Münter tradotto dal tedesco dal tenente colonello d'artiglieria cav. d. Francesco Peranni*. Palermo.
- RICCOBENE L. (1996). *Sicilia ed Europa, 1700-1815, Villa Scabrosa*, volume secondo. Palermo.
- SALMERI G. (2001). *Del Biscari, del Sestini e dell'antiquaria italiana del Settecento*. In: "Domenico Sestini, Il Museo del principe di Biscari". Catania: Giuseppe Maimone Editore.
- SCUDERI L. (1975). *Le biografie degli uomini illustri catanesi del secolo XVIII*. Catania 1881, ristampa anastatica, Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore.
- VON RIEDESEL J.E. (1821). *Viaggio in Sicilia del signor barone di Riedesel: traduzione dal francese del dott. Gaetano Sclafani*. Palermo.

Note

-
- ¹ Not. V. Russo senior 30 aprile 1760 (Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, vol. 508, cc. 170-175).
- ² Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, voll. 522 e 1171.
- ³ Ibidem, vol. 1171, cc. 75-93.
- ⁴ Not. S. Politi, 15 gennaio 1765 (Catania, Archivio di Stato, 1° vers. not., vol. 4307, c. 349).
- ⁵ Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, b. 85, cc. 185 e 247.
- ⁶ Not. M. Russo, 12 genn. 1776 e 10 genn. 1777 (Catania, Archivio di Stato, 2° vers. not., vol. 1997, c. 201 e vol. 1998, c. 342).
- ⁷ Catania, Archivio di Stato, fondo Biscari, vol. 85, cc. 185 e 247.
- ⁸ ASCT, fondo Biscari, vol. 1171, c. 42v e 43.

Tra sublime e pittoresco: Vesuvio, icona del golfo di Napoli

From sublime to picturesque: Vesuvius, icon of Naples

ALESSANDRA CIRAFICI, MANUELA PISCITELLI*

Seconda Università di Napoli

Abstract

During the early 19th century, the demand for tourism grew enormously in Europe. The city of Naples, already a favored destination for the travels of 18th century intellectuals, artists and aristocrats, prepared to meet the expectations of a new audience, inaugurating a new concept of travel: no longer as just an instrument for cultural education, but also as "leisure travel".

This paper analyzes these changes, observing the emblematic case of Vesuvius, one of the major attractors and symbolic elements of the traveler's journey in the Gulf of Naples. At the end of the eighteenth century those who would ascend to the crater, whether on foot or by donkey, were mostly scholars, interested in the eruptive phenomena. In subsequent years, the "scientific" representations of Vesuvius were flanked by views for 'touristic' purposes, replicating successful formulas that had been standardized around other sites, in an earlier stage. This modification of the purposes of the journey, its users, and the related representations, in an ever-increasing promotional trend, reached its peak with the construction of the funicular between 1870 and 1880. The very broad resonance of this development makes it emblematic of the transition from 'journey' to 'tourism'.

Parole chiave

Rappresentazione, paesaggio, Vesuvio, sublime, pittoresco
Representation, landscape, Vesuvius, sublime, picturesque

Introduzione

La curva sinuosa del Vesuvio, con la sua massa possente e scura, definisce il limite, non solo fisico, che caratterizza in modo imprescindibile la cifra identitaria dell'immagine della città di Napoli, sino a diventarne uno degli stereotipi più consolidati.

Non è stato sempre così. Nelle antiche vedute della città il punto di osservazione è assai più di frequente „da“ mare che non „verso“ il mare. Il cambio di prospettiva, se così si può dire, è accaduto da quando, nell'immaginario comune, l'idea di „panorama“ ha sostituito definitivamente quello di „veduta“, inaugurando una stagione della sensibilità paesaggistica in cui entra prepotentemente il senso del pittoresco. Si tratta di una variazione significativa dei modi di osservazione e di „lettura del mondo“, di un modo nuovo di definire le condizioni dell'osservazione e in qualche modo di concepire l'idea stessa di „sguardo“ definendo, appunto, con esso la dimensione estetica di paesaggio. La rappresentazione panoramica, inaugurata alla fine del Settecento con quelle „vedute della totalità“ - ovvero con immagini la cui ampiezza potenzialmente a trecentosessanta gradi innesca nuovi meccanismi della visione - insinua più o meno consapevolmente una prima e fondamentale differenza tra i concetti di rappresentazione e comunicazione del paesaggio. Un passaggio non marginale che sottende il superamento della volontà descrittiva a

vantaggio di quella eminentemente emotiva che al sentimento romantico del sublime, prima, e del pittoresco, poi, è indissolubilmente legata. Di questo processo, che si nutre del passaggio dalla sensibilità illuministica alla cultura romantica e che s'intreccia con quello della lenta costruzione identitaria che intorno all'idea di paesaggio va da allora configurandosi, l'immagine del Vesuvio e la storia della sua relazione con il „percepito“ non solo della città, ma dell'intero meridione d'Italia, sono testimonianza interessante, che si cercherà qui di indagare alla luce di alcune considerazioni.

La prima ruota intorno all'affermazione di Rosario Assunto che con consueta lucidità enuncia come sia essenziale distinguere tra “i paesaggi il cui essere materiale è il risultato di un processo operativo umano al pari del loro essere estetico, e paesaggi il cui essere risulta non da un processo produttivo, ma da quello che si potrebbe chiamare come un conferimento di senso rispetto al quale il loro esserci materiale era preesistente: da una scoperta come si suol dire per effetto della quale diventano oggetti estetici quelli che prime erano pure e semplici cose di natura” [Assunto, 1988]. Interessante descrizione del significativo passaggio di un elemento naturale in elemento estetico di cui l'immagine del Vesuvio e la storia della sua rappresentazione sono esempio calzante.

La seconda riguarda la possibilità di raccontare attraverso l'evoluzione della rappresentazione del Vesuvio tra Settecento e Ottocento, la particolare condizione per cui il vulcano assume insieme, talvolta nello stesso intento rappresentativo, il duplice ruolo di „identità mitica del sud“ da cui trasuda lo stereotipo romantico di un meridione igneo e passionale, ma la tempo stesso quello di potenza distruttiva, monito e feroce critica proprio di quella ragione illuminista e di quelle “magnifiche sorti e progressive” che all'ombra del Vesuvio trovano il loro primo e più struggente disincanto. La terza, infine ruota intorno alla volontà di indagare il ruolo che le immagini del Vesuvio hanno avuto nella secolare costruzione dell'identità e della rappresentazione di Napoli e dell'Italia meridionale. Una battaglia culturale combattuta anche e soprattutto attraverso la definizione di una geografia simbolica della quale il Vesuvio è parte integrante, necessaria a delineare la sostanziale differenza tra un Nord progressivo che guida la supremazia economica del paese e un Sud segnato da un „identità arcaica“ di cui la potenza del vulcano è perfetta rappresentazione. Ne sono venute fuori due chiavi di lettura distinte eppure fortemente correlate che partendo dal *Voyage pittoresque*, passando per l'esperienza della *L'Illustrazione Italiana* giungono sino alle prime cartoline illustrate e alle prime campagne pubblicitarie in cui il vulcano compare da protagonista, tentano di rintracciare il filo di quel „conferimento di senso“ che hanno fatto e fanno del Vesuvio una delle più singolari icone della moderna idea paesaggio.

1. Le rappresentazioni settecentesche tra sublime e scienza

La data di inizio della creazione di un immaginario legato al paesaggio del Vesuvio può essere considerata il 1631, data che segna l'avvio di fenomeni eruttivi che si susseguirono in modo quasi costante fino al 1944, ponendo in vulcano come centro di interesse culturale e scientifico capace di attirare visitatori di tutto il mondo. L'eruzione del 1631, la prima dell'epoca moderna e la prima a toccare la città di Napoli, comportò una modifica del territorio simbolico ancor più che fisico, il cambio di prospettiva „verso“ il mare di cui si è parlato, dando vita ad una nuova iconografia della città in cui il Vesuvio prese il posto di protagonista che era stato di Castel Sant'Elmo. (Di Mauro, 1984).

Nella seconda metà del Seicento, ma soprattutto nel Settecento il Vesuvio divenne un'attrazione per tutti i viaggiatori, oggetto della curiosità di scienziati e naturalisti e motivo di rappresentazione per i pittori del nascente genere del vedutismo. L'ascensione sul Vesuvio, faticosamente eseguita a piedi o a dorso di mulo e non priva di rischi, assunse una connotazione avventurosa, considerata il coronamento dell'esperienza del *Grand Tour*. Sul successo di Napoli e del suo vulcano nell'immaginario del viaggiatore settecentesco, insieme all'intensa attività eruttiva, influì il cambio di mentalità e di gusto che portò l'uomo del Settecento ad osservare il paesaggio confrontandolo con i nuovi canoni estetici ed i nuovi parametri culturali trasmessigli dalla società in cui viveva, [Shama, 1995] abbandonando l'idea del *bello* come divina proporzione in favore del *sublime* come incommensurabile e smisurato. Le emozioni forti, affascinanti e spaventose insieme, come la vista di un'eruzione, rientrarono nella categoria del sublime per espressione dello stesso Kant, che nella seconda stesura delle sue *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, oltre a uragani, cascate ed oceani, aggiunse ai soggetti adatti "a muovere gli animi" anche "i vulcani con tutta la loro violenza distruttrice". È il momento di passaggio dalla storia alla natura, che ebbe i suoi effetti sulla scelta delle mete del viaggio e sulla loro rappresentazione, come si può notare in modo esemplare confrontando le immagini settecentesche del Vesuvio con quelle delle epoche precedenti. Nel *Nouveau Voyage d'Italie* di Maximilien Misson edito per la prima volta nel 1691 e tra le guide più consultate dai viaggiatori del Settecento, il Vesuvio è ancora rappresentato come un luogo ameno, un fertile pendio con vigne e case. [Ritter Santini, 1991].



Fig. 1: M. Misson, *Le mont Vesuve* (Ritter Santini, 1991).

Successivamente, le vedute cominciarono a ritrarlo in fiamme, come nell'incisione di Robert Bènard, *Eruption du Vesuve en 1754*, pubblicata nel quinto volume dell'*Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert, in cui il Vesuvio appare in una vista notturna in cui la lieve luce della luna contrasta con i fuochi dei getti di lava che si stagliano sul cielo oscuro. Lo spettacolo notturno della violenza delle fiamme ispirò da allora le vedute di molti artisti, tra cui il noto Philipp Hackert, ed il successo che riscossero tra i viaggiatori portò ad una precoce standardizzazione delle immagini, di cui si cominciarono a ripetere i tratti iconografici andando a definire un immaginario tipico del luogo che si consoliderà definitivamente nel corso dell'Ottocento grazie alle nuove tecniche di riproduzione in alte tirature, prima tra tutte la litografia. Il carattere nuovo delle vedute settecentesche è nell'abbandono degli elementi fantastici in favore di una descrizione oggettiva eseguita con precisione e fedeltà, inclusa l'attenzione agli aspetti cromatici e luministici, di paesaggi indagati nella loro natura e storicità, rappresentati in prospettiva con fedeltà assoluta alla percezione ottica della realtà, che poteva comprendere anche il ritratto di personaggi incontrati sul luogo per conferire maggiore realismo alla scena.

Queste vedute venivano spesso realizzate anche a scopo scientifico, per studiare e descrivere l'attività del vulcano. In quest'epoca infatti non vi era una netta distinzione tra i viaggiatori che visitavano il Vesuvio per curiosità e spirito di avventura o per motivazioni scientifiche. Gli scienziati erano per lo più naturalisti che redigevano resoconti dettagliati



Fig. 2: P. Hackert, *Eruzione del Vesuvio del 1774* (Ritter Santini, 1991).

dell'attività del vulcano, che potevano contenere anche coloriti dettagli sulle conseguenze dell'eruzione. [Giammattei, 2007]. D'altra parte, il Grand Tour era considerato un viaggio di istruzione e formazione, per cui la maggior parte dei viaggiatori usava scrivere dettagliati resoconti di viaggio e realizzare disegni, eventualmente accompagnato da un artista se non ne aveva la capacità. Tra i viaggiatori che si recarono quasi in doveroso pellegrinaggio al Vesuvio ci furono i più brillanti scienziati e naturalisti europei, come Deodat Dolomieu, Lazzaro Spallanzani, Alexander von Humboldt, Humprey Davy, Charles Lyell e Charles Babbage, e soprattutto il famoso Sir Hamilton al quale si deve la diffusione del „mito“ del Vesuvio. Sir William Hamilton, inviato a Napoli della *Royal Society*, assistette a tre eventi eruttivi di notevole portata: l'eruzione del 1766-67, del 1779 e del 1794. Aveva cominciato a seguire i primi cambiamenti del vulcano fin dal 1765 studiando la forma e il colore del pennacchio di fumo che usciva dal cratere, e poi seguì puntualmente il manifestarsi dei fenomeni fino allo sgorgare della lava. Di tutti questi eventi inviava dettagliati rendiconti alla *Royal Society*, che successivamente furono pubblicati in varie edizioni fino alla sua opera più nota, i *Campi Phlegraei* del 1776. Il volume era arricchito da 54 tavole colorate a mano, incise da tempere eseguite sul posto, sotto il controllo e la direzione dello stesso Sir Hamilton, dall'artista Pietro Fabris con estrema precisione descrittiva.



Fig. 3: P. Fabris, L'interno del cratere Vesuvio (W. Hamilton, 1776, Tavola X).

L'autore stesso motiva la decisione di ingaggiare un artista per redigere i disegni di ciascun luogo di interesse descritto nelle sue lettere, con la difficoltà di comprendere i luoghi da lui raccontati tramite le sole parole, in particolare per coloro che non li avevano mai visitati. Specifica anche che nei disegni "ogni strato è rappresentato nei suoi propri colori; la forma esterna ed interna del Vesuvio, la Solfatara, e di ogni altro antico vulcano nei dintorni di Napoli, sono rappresentati fedelmente in questi disegni, come lo sono anche i diversi esemplari di materia vulcanica, come le pietre laviche, di tufo e pomice, cenere,

zolfo, sali, ecc, di cui tutto il paese che ho descritto, è evidentemente composto” [Hamilton, 1776, p. 5] dimostrando il valore attribuito al disegno come strumento scientifico per l’analisi e la descrizione puntuale dei vulcani e dei materiali di cui erano composti.

Sir Hamilton possedeva una piccola residenza a Torre Annunziata, chiamata il *Casino di Portici*, da cui partiva per l’ascesa sul Vesuvio appena l’attività eruttiva gli pareva interessante per i suoi studi e meritevole di essere documentata, e che utilizzava anche quando accompagnava nella visita amici o visitatori di alto rango. Anche i suoi allievi facevano da guida a viaggiatori di riguardo, ed a metà dell’ascesa molti ricordano la sosta dell’eremita che offriva la *Lacryma Christi* distillata dall’uva delle campagne vesuviane, ulteriore testimonianza di come la dimensione scientifica, avventurosa, del viaggio e della scoperta delle abitudini locali fossero strettamente collegate tra loro.

Nel corso dell’Ottocento le differenze tra scienziati e viaggiatori divennero sempre più nette via via che la scienza mise a punto strumenti per misurare l’attività del vulcano. L’istituzione dell’osservatorio vesuviano, primo osservatorio vulcanologico al mondo, inaugurato nel 1845, segna il momento in cui scienza e mito si scindono definitivamente. Il Vesuvio entra per la scienza in quella che Maiuri ha definito la „fase clinica”, mentre per i viaggiatori che si stanno trasformando in turisti in senso moderno si consolida come icona indiscussa del paesaggio napoletano.

2. Dal Gran Tour alla cartolina illustrata: nascita e ‘consumo’ di una icona mediatica

“Il Vesuvio è, dopo i ghiacciai, la più impressionante esibizione della forza della natura che io abbia visto. Esso non ha l’infinita grandezza, la soprannaturale magnificenza né, soprattutto la radiosa bellezza dei ghiacciai: ma ha gli stessi caratteri di tremenda e irresistibile forza” (P.B. Shelley 1818).

“Il Vesuvio continua a non fumare e io, non appena potrò uscire, andrò a lamentarmi dal signor Cook. Non pretendo certo un’eruzione, ma starsene lì come un qualsiasi monte, senza nemmeno un filo di fumo, questo è decisamente troppo poco per un vulcano universalmente apprezzato e a cui il Bädeker assegna due stelle!” (O. J. Bierbaum, 1903).

Forse nulla meglio del confronto tra queste due citazioni, racconta la parabola di „conferimento di senso” di cui il Vesuvio è stato oggetto per tutto il corso dell’Ottocento. Tra le due descrizioni passa quasi un secolo e quando Bierbaum, attraversando l’Europa, in automobile (una delle prime!), annota nei suoi resoconti di viaggio, tutto il disappunto per non averlo trovato abbastanza...vivace, il Vesuvio ha già perso, in parte, il senso della sua „orrida e sublime bellezza”, a vantaggio dell’immagine decisamente più *glamour* di protagonista indiscusso dello scenario del golfo di Napoli e della stessa iconografia della città. Il processo si sintetizza nell’aver allontanato il punto di vista sino a rendere l’immagine del Vesuvio il fondale di una sorta di „cosmorama pittorico” che per tutto l’Ottocento fece della baia di Napoli l’emblema del pittoresco. Una trasformazione che aveva visto il suo avvio agli inizi dell’Ottocento, quando la città di Napoli, aveva saputo intercettare con intelligenza le richieste di un pubblico nuovo che inaugurava una nuova idea del viaggio. Si può ben dire che nella codificazione della prima idea di „turismo” nell’accezione moderna del termine -seppure ancora elitario e destinato al ristretto pubblico alla classe aristocratica ed alto-borghese- Napoli aveva svolto un ruolo non marginale e in meno di un secolo aveva consacrato il proprio ruolo di meta turistica tra le più ambite dei viaggiatori di tutta Europa. Il „signor Cook”, che Bierbaum cita, è quel Thomas Cook [Withey, 1998] a cui si deve, nella Londra del 1841, l’invenzione della

moderna figura del *tour operator* e non sorprende che nel 1860 Cook avesse scelto proprio Napoli per aprire il suo primo „ufficio turistico” in Italia.

La presenza della ferrovia gli garantiva il massimo sfruttamento dei flussi turistici specialmente britannici; la nascita delle prime crociere (nel 1833 Ferdinando II aveva fortemente voluto il varo della *Francesco I*, prima nave da crociera, che partì il 16 aprile preceduta da una autentica campagna mediatica) rappresentava un'attrattiva straordinaria; nel golfo si inaugurarono le prime gite di piacere, mentre si diffondeva la pratica balneare ed aprivano gli stabilimenti da Posillipo al Ponte della Maddalena e al Granatello. Dal suo ufficio in via Chiatamone, Cook era in grado di offrire pacchetti completi di viaggio e biglietti per le attrazioni locali, tra le quali l'ascesa al Vesuvio era il suo fiore all'occhiello, riportato in tutte le guide che nel frattempo fiorivano, prima fra tutte la famosa *Southern Italy* pubblicata da quel Karl Bädcker che proprio al Vesuvio, assegnava ben „due stelle”! D'altronde, nel 1888, la società di Thomas Cook aveva acquisito la prima funicolare realizzata su di un vulcano attivo. Era stato il finanziere ungherese Ernest Emmanuel Oblieght ad avere l'idea intorno al 1870 di costruire una funicolare sul Vesuvio [Ogliari, Cornolò, 2002]. La corsa inaugurale avvenne il 6 giugno del 1880. I due vagoncini in servizio, Etna e Vesuvio, potevano trasportare solo 8 passeggeri più il conducente. In dieci minuti si era in cima, un miracolo paragonato alle impervie ascese a dorso di mulo. Nel 1888 la funicolare fu ceduta proprio alla società britannica Thomas Cook & Son che, per l'occasione, commissionò al poeta Peppino Turco e al musicista Lucio Denza una canzone, la celebre *Funiculi funicolà* allo scopo di

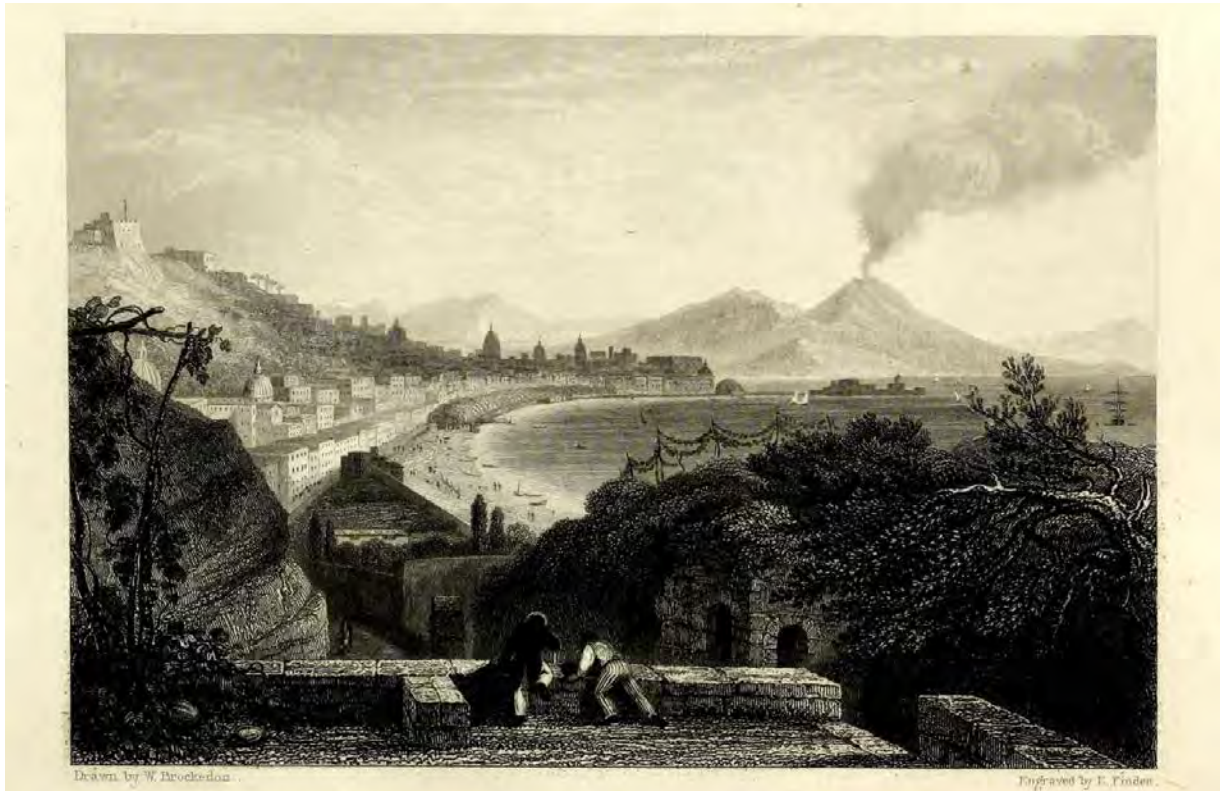


Fig 4: W. Brockedon, Naples, veduta del golfo di Napoli, 1836.

pubblicizzare il nuovo mezzo di trasporto. Da quel momento la dimensione turistica del Vesuvio e la sua esposizione mediatica aumentarono in modo significativo. Era nata da poco la cartolina illustrata. Nel 1842 lo svizzero Cristiano Richter aveva impiantato proprio a Napoli la sua cromolitografia e fu alla sua ditta, che godeva di una credibilità internazionale [Kawamura, 2014] che Cook commissionò una ingente quantità di „cartoline illustrate” e „biglietti promozionali” che amplificarono in modo esponenziale la „visibilità” del Vesuvio in quella dimensione del „vedutismo turistico” ormai lontana tanto dalla rappresentazione romantica delle *gouaches* quanto da quella scientifica degli studiosi che ne avevano caratterizzato l’interpretazione visiva sino ad inizio secolo.



Fig. 5: Cartoline postali della Thomas Cook & Son, intestati “Funicolare Vesuviana” 1894-1895.



Fig. 6: Biglietti promozionali della Thomas Cook & Son, intestati “Funicolare Vesuviana” 1890-1903.

Dalle immagini di quelle che venivano dette convenzionalmente „cartoline postali” e che tenevano insieme l’aspetto promozionale del nuovo mezzo di trasporto, quello tecnologico del progetto d’avanguardia, quello avventuroso dell’escursione, quello notturno e struggente del riflesso del chiaro di luna nelle acque del golfo, quello spaventoso del vulcano in fiamme, emergono con chiarezza gli elementi connotativi dello „stereotipo” che non abbandonerà più l’immaginario legato al vulcano e in fondo alla città. La dimensione folkloristica delle tarantelle e quello, per così dire, antropologico del volgo villano che ne abitava le pendici, completano il sistema degli elementi visivi su cui si concentra la costruzione di un immaginario che, ormai, le cartoline dei colti viaggiatori veicolavano nel mondo intero. Il seguito è storia nota. È narrazione rarefatta di un paesaggio, in parte

inventato, in cui il Vesuvio e il suo l'immane pennacchio (talvolta soffice ed evanescente talaltra minaccioso e drammatico) sono diventati l'emblema del pittoresco, l'oggetto idilliaco e in qualche modo consolatorio intorno a cui costruire e manipolare l'immaginario della città. E questo non solo nell'ambito turistico, ma anche, e forse soprattutto, in un ambito assai più politico. Quello che riguarda il processo di costruzione postunitaria dell'identità e della rappresentazione dell'Italia meridionale.

Interessa qui sottolineare quali siano gli elementi di quella che fu una guerra culturale che, attraverso una nuova geografia simbolica, andava definendo l'identità di un Nord che guidava la supremazia economica ed un Sud caratterizzato da una più indistinta „identità arcaica” [Moe, 2004]. In questo sistema di valori il Vesuvio occupa un posto speciale.

Esprime, a livello nazionale, il bisogno di un „Sud estetico” capace di appagare lo sguardo, ma cela nell'idea della natura selvaggia e nella bellezza vagamente desolata, i caratteri arcaici di un sud arretrato e barbaro. Un'identità che va delineandosi anche attraverso quel medium importante nella costruzione dell'identità nazionale che furono i primi settimanali illustrati, - nati a metà del secolo sulla scia del giornale inglese *Penny Magazine* - a cui si deve una lettura per immagini che ha contribuito in modo significativo alla costruzione dell'identità mitica del sud, dichiarandone al tempo stesso il confinamento culturale. Si pensi a *Cosmorama pittorico* inaugurato nel 1835 o *L'Illustrazione Universale* (poi *Illustrazione Italiana*) che, apparsa a Milano nel 1875, frutto dell'ingegno di Emilio Treves, “spalanca una finestra unica e largamente inesplorata sulla cultura delle classi medie dell'Italia liberale” [N. Moe 2004].



Fig. 7 Testata e illustrazione „Una gita al Vesuvio” da *L'Illustrazione Universale*, anno II, ottobre 1875

La cosa più interessante è che lo fa attraverso un corredo di immagini che rendono chiaro sin da principio il progetto della costruzione di un „immagine pittoresca” del Sud. La prima copertina lo mostra in maniera inequivocabile: nel sistema imponente dei riferimenti simbolici con cui l'Italia viene rappresentata, assumono ruolo essenziale i monumenti, ma in questo panorama dell'Italia urbana, nessuna città a sud di Roma è rappresentata. Napoli e il Meridione sono citati, a margine, come paesaggio che assume, in una sorta di sineddoche visiva, le sembianze del Vesuvio col suo immane pennacchio. Emerge con chiarezza che “l'Italia può includere il Sud e la sua natura meridionale, ma l'identità proclamata dall'illustrazione è urbana e centro settentrionale”. Mentre l'identità del Sud si riduce quella naturale e pittoresca, ma soprattutto ignea, passionale, violenta arcaica appunto, che l'immagine del vulcano magnificamente interpreta. *L'Illustrazione Italiana*, nel

suo processo di costruzione dello stereotipo di un Sud mitico e pittoresco – quello che Lombardi Satriani definisce il processo di folklorizzazione dell'Italia meridionale [L. Lombardi Satriani, 1980] - riserva fin da subito un'attenzione particolare al Vesuvio e alla sua „gente“. Nel 1875 dedica ben dieci articoli al Vesuvio e pubblica un'immagine a doppia pagina dal titolo *Una gita al Vesuvio*. Un'immagine assai diversa da quelle delle coeve cartoline postali: nella sua composizione appare la sagoma caratteristica del Vesuvio con le due vette, ma anche, in controcampo, quella meno consueta del golfo visto dalla sommità del cratere. Nel riquadro centrale il gruppo di uomini e fanciulli, che trasporta in cima una signora ben vestita, è parte integrante del „panorama“, è anch'esso, in qualche modo, paesaggio pittoresco, come sembra sottolineare la composizione dell'immagine che completa la narrativa dei caratteri somatici dell'uomo del sud nel riquadro a destra. Un anno dopo *L'illustrazione Italiana* ritrae una processione di penitenti durante una eruzione del Vesuvio. Il vulcano non è visibile, ma è invece evidente l'associazione tra la furia di una natura selvaggia e il fervore religioso per „Gennaro“, il santo la cui devozione incondizionata sembra ancora una volta richiamare quegli archetipi che il dominante pensiero positivista derubrica come arcaici e che offrono al lettore lo spettacolo di un Sud esotico e primitivo. Non che il Nord non abbia bisogno di quell'immagine consolatoria da cui trarre godimento estetico, ma è indubbio che nel nascente immaginario dell'identità nazionale, il Vesuvio rappresenta non tanto la metafora nostalgica di un mondo tradizionale che sta morendo, ma la frustrazione di un mondo feudale che tenacemente resiste al cambiamento. Non a caso, come ben sottolinea Moe nella lettura del *La ginestra* di Leopardi. [N. Moe 2004, p.123-127], proprio alle falde dell'arida schiena del formidabile monte quel pensiero di modernità e di fiducia nelle magnifiche sorti e progressive subiva la prima, lucida contestazione e la potenza distruttiva dello Sterminator Vesuvio ne dichiarava tutta la fragile inconsistenza.

Bibliografia

- ASSUNTO R. (1988), *Antologia e teologia del giardinaggio*, Guerini e Associati: Milano.
- BRENDON P. (1991), *Thomas Cook - 150 Years of Popular Tourism*, Secker & Warburg: London.
- DI MAURO L. (1984), *L'eruzione del Vesuvio del 1631, in Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli, Electa, vol. II.
- GIAMMATTEI E. (2007), *Paesaggio e memoria. Topografie dell'immaginario vesuviano*, in: *L'acropoli*, anno VIII, n. 2.
- HAMILTON W. (1776). *Campi Phlegraei. Observations on the volcanos of the Two Sicilies as they have been communicated to the Royal Society of London by Sir William Hamilton*, Naples MDCCLXXVI.
- KAWAMURA E. (2014), *L'attività e l'epoca d'oro del tipografo Richter&co a Napoli: promotore delle vedute turistiche d'Italia degli anni 1900-1930* in A. Buccaro, C De Seta (a cura di) *Città Mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Settecento e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane: Napoli.
- LOMBARDI SATRIANI L. (1980), *Realtà meridionale e conoscenza demologica. Linee per una storia degli studi demologici degli anni postunitari alla conquista della Libia*, in P. Angelini et alii (a cura di) *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Franco Angeli: Milano.
- MISSION M. (1702), *Nouveau voyage d'Italie: avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le mesme voyage*, La Haye: Henri van Bulderen, 4^a ed.
- MOE N. (2002), *The view from the Vesuvius. Italian culture and southern question*, University of California press: Berkley.
- OGLIARI F. (2002), Giovanni Cornolò, *Si viaggia... anche così*, Arcipelago Edizioni: Milano.
- RITTER SANTINI L., a cura di (1991), *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*. Electa: Napoli.
- SHAMA S. (1995), *Landscape and memory*, New York, tr. It., *Paesaggio e memoria*, Milano 1997.
- WILLIAMSON A. (1998), *The Golden Age of Travel - The Romantic Years of Tourism in Images from the Thomas Cook Archives*, Thomas Cook Publishing.

WITHEY L. (1998), *Grand Tours and Cook's Tours - A History of Leisure Travel, 1750 to 1915*, Aurum Press: London.

Note

* Alessandra Cirafici è autrice de Paragrafo 2, Manuela Piscitelli del Paragrafo 1.

L'età contemporanea **The Contemporary Age**

A partire dai primi dell'Ottocento fino ai giorni nostri, l'avanzamento incessante della tecnologia contribuisce ad accelerare i processi di acquisizione e comunicazione delle descrizioni dei paesaggi, nonché delle loro trasformazioni. Gli studi qui esposti vertono sull'ampliamento e sulle specificità dei generi e delle tecniche di narrazione, e in particolare sulle modalità con le quali esse operano nella formazione dell'opinione pubblica e nell'elaborazione del discorso politico.

Starting from the early nineteenth century up to the present time, the development of technology contributes to speed up the processes of acquisition and communication of landscape descriptions and transformations. The following papers deepen the peculiarities of narrative categories and techniques, together with the modalities of making public opinions and political ideas about these themes.

Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio in età contemporanea *Describing, narrating and communicating the landscape in the contemporary Age*

ANNUNZIATA BERRINO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

in the last decades the visual element has emerged with increasing strength in historiographical production, which has been dominated for centuries by narrative texts, and simultaneously acquired full value as a historical source, as evidenced by the ever-increasing attention to the visual history.

In this framework to analyze the evolution of the iconography of the landscape, and media that support it, allows us to understand how societies interpret their relationship with the world and how much and what ethical, cultural, economic, aesthetic those societies assign to items that are the environments in which they live and work.

Parole chiave

storia visiva, storia del turismo, iconografia

Visual history, history of tourism, iconography

Introduzione

L'età contemporanea riceve dalla precedente età moderna un imponente bagaglio di riferimenti teorici e di esperienze cognitive e sensitive che costituiscono il canone moderno del rapporto tra uomo e ambiente, nel quale l'uomo si colloca in posizione di dominio. Questo dominio è esercitato anche e soprattutto mediante l'acquisizione dei paesaggi mediante lo sguardo. Con la rivoluzione scientifica lo sguardo diviene infatti il primo strumento di conquista del mondo: uno sguardo che l'approccio scienziato impiega come un mezzo oggettivo e neutro di conoscenza, mentre l'approccio romantico ne rivendica parzialità, soggettività e sensualità [Prodi 2012].

Da allora e fino a oggi gli effetti di questo processo sono inarrestabili. L'avanzamento incessante e impetuoso della tecnologia mette a disposizione non solo attrezzature sempre più sensibili per acquisire il reale, ma anche media sempre più raffinati per comunicarlo. Si pensi solo che appena un secolo fa era possibile acquisire, rappresentare e divulgare la realtà solo per immagini e testo, mentre da allora è possibile aggiungere le dimensioni audio e filmiche e da alcuni anni anche le dimensioni virtuali.

Contemporaneamente si affinano sempre più i sistemi di conservazione, di consultazione e di gestione: raccolte, fondi, collezioni, centri di documentazione sono ormai proiettati verso processi di digitalizzazione integrali.

Il carattere acquisitivo proprio della modernità esprime dunque ancora tutta la sua forza, e proprio in questi ultimi anni è testimoniato dall'attività inarrestabile di produzioni digitali riversate in internet in un flusso continuo.

Dunque guardare, descrivere, narrare e comunicare paesaggi sono attività che connotano fortemente l'età contemporanea [Tosco 2007]. Sono attività che, proprio in obbedienza al canone moderno, sono solo apparentemente oggettive e neutre, mentre in effetti esse

ANNUNZIATA BERRINO

tendono a costituire gerarchie, classificazioni, primati e omissioni, sulla base di rapporti di potere tra uomini e ambienti incessantemente ridefiniti. La necessità di conoscere, classificare, esplorare, rappresentare, narrare, divulgare è dunque espressione delle grandi dinamiche dell'età moderna e contemporanea, come ad esempio la definizione politica degli spazi, la formazione dell'opinione pubblica, la costruzione dello Stato e delle identità nazionali, l'imperialismo, la globalizzazione. Sono temi di grande interesse nella storiografia attuale, e che hanno ricevuto nuova attenzione nel filone di ricerche che tengono conto dello *spatial turn*, ovvero dell'interesse riservato alle dinamiche spaziali e alla loro rappresentazione [Warf, Arias 2008].

Non a caso in questi ultimi decenni l'elemento visivo si è imposto con sempre maggior forza nella produzione storiografica, che è stata dominata per secoli da testi narrativi, e contemporaneamente ha acquisito pieno valore di fonte storica, come attesta l'attenzione sempre più consistente verso la *visual history*.

Con questi apparati teorici, analizzare l'evoluzione dell'iconografia del paesaggio, e dei media che la supportano, significa cercare di comprendere come le società interpretano il proprio rapporto col mondo e quanto e quale valore etico, culturale, economico, estetico quelle società assegnano agli elementi che costituiscono gli ambienti nei quali vivono e operano.

1. I paesaggi nello sguardo acquisitivo della modernità

I saggi qui raccolti offrono una ricchezza di ricerche e di riflessioni su esperienze e momenti di questi ultimi due secoli, che interessano e coinvolgono la società europea e il suo rapporto col paesaggio: la realizzazione di rappresentazioni iconografiche e di narrazioni di ambienti urbani e rurali per progetti di divulgazione culturale, l'analisi delle componenti geomorfologiche di spazi e territori per la realizzazione di infrastrutture, la marcatura di paesaggi di confine per fini politici e di strategia militare o l'impiego di raffigurazioni di paesaggi per fini commerciali. Sono ricerche che certamente non esauriscono i temi che interessano l'iconografia del paesaggio nella storia contemporanea; basti solo pensare al ruolo dell'iconografia durante l'imperialismo di secondo Ottocento o all'importanza dell'iconografia prodotta nella fase della mediterraneizzazione del turismo europeo di secondo Novecento. E tuttavia passare in rassegna i contributi qui presentati consente di avere un primo quadro delle ricerche in corso in età contemporanea.

Questa rassegna può essere aperta presentando i contributi di Simonetta Ciranna e di Marco Muscogiuri. Il saggio di Simonetta Ciranna racconta di Giuseppe Simelli (1777-1842), un architetto, agrimensore e ingegnere che ai primi dell'Ottocento afferma l'utilità dell'insegnamento del disegno anche nelle città di provincia, come mezzo e veicolo per diffondere le idee di civiltà. A cavallo tra età moderna e contemporanea, Simelli fonda la predilezione per l'ordine neoclassico nel controllo dell'architettura, della città e del territorio a un gusto per il pittoresco e il romantico del paesaggio rurale, richiamando modelli estetici inglesi e francesi che rappresentano i modelli ideali di governo economico e politico della società del tempo. Sappiamo che l'ideale di Simelli non si realizzerà: egli immaginava la disciplina del disegno come strumento per acquisire e ridisegnare paesaggi e realtà fisiche ed etiche nella loro totalità, ma a valle di quell'utopia sappiamo che in questi due secoli la tecnologia è intervenuta pesantemente a sorreggere una miriade di attività e di esperienze che hanno teso e tendono ancora oggi ad acquisire paesaggi, a catalogarli, a rileggerli secondo scopi e funzioni precise, anche se certamente non sempre nel segno della

bellezza e dell'armonia. Questa attività incessante ha prodotto e tuttora produce un patrimonio immenso di rappresentazioni iconografiche e letterarie, che oggi la tecnologia non solo è capace di rendere facilmente accessibili, ma che è anche in grado di combinare con la percezione individuale e soggettiva e, cosa più innovativa, anche con una serie di dati immateriali che a quegli spazi fisici fanno riferimento. Questa complessità di rappresentazione e narrazione dei cambiamenti del paesaggio contemporaneo è ben sintetizzata in quella che viene definita la cartografia creativa, di cui ci parla Marco Muscogiuri. L'atto del mappare è e resta uno strumento di rappresentazione per eccellenza, perché consente all'uomo di prendere coscienza del proprio ambiente fisico, delle sue caratteristiche e sfaccettature, e il gesto del disegnare la geografia del territorio corrisponde al tentativo di riappropriarsi di uno spazio, cogliendone appieno la complessità. La cartografia creativa, nelle sue varie declinazioni che coniugano gli strumenti digitali più avanzati con il disegno a mano libera, riporta dunque l'atto del disegnare la città e il territorio al suo ruolo di medium interpretativo tra il soggetto e la conoscenza del mondo, come possibile motore di ragionamenti, narrazioni e progetti.

Dunque a partire dall'ansia ottocentesca di acquisire il paesaggio con il disegno, e fino alla realizzazione contemporanea di cartografie creative, l'atteggiamento acquisitivo dell'uomo nei confronti dell'ambiente è evidente e si conferma come un progetto fondante della cultura occidentale moderna, la cui portata è testimoniata dalla eccezionale quantità di opere iconografiche e descrittive prodotte e di cui disponiamo.

Sono a questo punto sufficienti i numeri che ci fornisce Milena Bassoli, dando conto dell'attività di tutela e catalogazione della Biblioteca di Trento: 10 mila documenti nel fondo geografico o cartografico tra carte geografiche e topografiche, mappe e atlanti e 15 mila nel fondo iconografico, tra cartoline illustrate, litografie, disegni, fotografie...

Senza dubbio in questi ultimi due secoli i processi di elaborazione e produzione di rappresentazioni di paesaggio da parte di soggetti pubblici e privati, con intenti diversi, politici o culturali, sono infiniti.

Partiamo dai progetti elaborati nell'ambito della comunicazione culturale. Dalla metà dell'Ottocento la produzione e la divulgazione di rappresentazioni di paesaggi si avvalgono dell'incremento eccezionale di edizioni di pubblicazioni periodiche, che si rivelano ben capaci di penetrare e circolare presso un pubblico vastissimo. In molti casi l'intento acquisitivo di ambienti e vedute si combina con intenti culturali, che nel cuore dell'Ottocento si intrecciano inevitabilmente con la formazione delle culture nazionali. Non a caso proprio alla stampa periodica sono dedicati ben tre contributi: quelli di Giuseppe Pignatelli, di Martino Pavignano e Ursula Zich e di Isabella Frescura.

Giuseppe Pignatelli ricorda come il periodico «Poliorama pittoresco», pubblicato a Napoli tra il 1836 e il 1860 nasca con un intento divulgativo ed abbia tra i suoi progetti culturali quello di rappresentare soprattutto i paesaggi nuovi del Regno delle Due Sicilie, ovvero i paesaggi della modernità, degli insediamenti industriali che punteggiano il territorio nei decenni centrali dell'Ottocento, frutto in molti casi di investimenti esteri e di una politica economica protezionistica.

Nel secondo Ottocento e stavolta a Milano, un'altra pubblicazione periodica ha come progetto culturale l'illustrazione dei paesi della giovane nazione italiana: sono «Le cento città d'Italia», edite dalla casa editrice Sonzogno tra il 1887 e il 1902, di cui ci parlano Martino Pavignano e Ursula Zich. Anche in questo caso la rappresentazione dei paesaggi è all'insegna del nuovo e del moderno: le immagini di paesaggi urbani come quello portuale di Genova, o di Torino, o della Valle di Susa con infrastrutture per la produzione

ANNUNZIATA BERRINO

di energia elettrica, riescono con eccezionale evidenza a dare il senso del progresso che avanza.

Anche Isabella Frescura lavora su una pubblicazione periodica che vede la luce a fine Ottocento a Milano e che pure partecipa alla costruzione dell'immaginario della nazione italiana e della sua idea di modernità. Si tratta della «Rivista mensile del Touring club italiano», fondata nel 1895 del Touring club italiano, espressione dell'associazionismo sportivo e turistico. Si tratta di un periodico al quale si fa spesso riferimento proprio per analizzare la maturazione dell'identità nazionale. Frescura, interessandosi del paesaggio della Sicilia, incrocia i dati della rivista con le immagini provenienti dall'archivio fotografico dello stesso Touring.

Gli intenti generali di questi progetti di comunicazione culturale, veicolati da organi a stampa di larga distribuzione, naturalmente non sono mai neutri, e quelli richiamati in questi saggi sostengono chiaramente processi di costruzione di identità nazionali: un passaggio particolarmente interessante nel caso italiano e al quale è dedicata la riflessione di Giovanni Lombardi.

Il paesaggio come elemento identitario e rappresentativo della nazione rimanda direttamente ai delicati processi di acquisizione, trasformazione e rappresentazione dei paesaggi di confine, tema molto presente nella ricerca storica contemporanea, nell'ambito della nuova attenzione riservata alle dinamiche spaziali, come si è detto in introduzione [Meriggi 2016].

D'altronde le dinamiche di potere richiedono una continua acquisizione fisica e mentale di territori e dunque paesaggi: prima di tutto di quelli sui confini, naturali o amministrativi che siano. Si tratta di paesaggi che, oltre al valore simbolico, hanno anche funzioni di snodi vitali per i flussi di commercio e per il movimento di persone, tant'è vero che gli interventi di ammodernamento infrastrutturale sono tesi prioritariamente, anche se non esclusivamente, ad accelerare scambi ed economie: strade, trafori, viadotti, ferrovie.

È il caso del paesaggio alpino, analizzato da Ornella Selvafolta, che lavora su documenti di prima mano relativi alla realizzazione delle strade sui valichi dello Spluga e dello Stelvio negli anni '20 dell'Ottocento. La studiosa segnala non solo la straordinaria competenza, ma anche l'attenzione manifestata dai progettisti per il contesto paesaggistico nel quale operano. D'altra parte proprio sull'alta montagna e in particolare sulle Alpi, tra fine dell'età moderna e prima età contemporanea si va modulando il canone del sublime [Bodei 2008].

L'ambivalenza dell'arco alpino come spazio di comunicazione e contemporaneamente come limite e confine nazionale nel cuore dell'Europa è tema presente anche nel contributo di Sara Isgrò, che segue la storia di altri tipi di interventi effettuati sul paesaggio alpino: quelli generati dalle rivalità nazionali che sfociano nel primo conflitto mondiale. Isgrò analizza la documentazione iconografica prodotta dal Corpo di Stato maggiore dell'Esercito italiano a seguito di ricognizioni topografiche militari sull'arco alpino fin dagli anni '80 dell'Ottocento, sui confini con la Francia e con l'Austria-Ungheria, documentando così un'attenzione per quelle che saranno aree di guerra, mostrando come la tecnologia utilizzata per le rappresentazioni sia sempre la più sofisticata, spaziando dal disegno alla fotografia aerea.

Nel corso del Novecento non solo la guerra è pervasiva, bensì anche le ideologie, le cui tensioni totalizzanti modellano tanto i paesaggi fisici quanto quelli mentali [Romanelli 2014]. Giulia Baselica documenta come Mosca, capitale dell'Unione sovietica e centro della cultura proletaria e del potere supremo, negli anni '30, attenda e cerchi un artista che la descriva. È tuttavia un'attesa vana, perché la città sembra incapace di ispirare,

apparendo come una presenza ineffabile, un'entità che non può essere profanata nemmeno dalla parola letteraria. D'altra parte il dramma delle guerre e del totalitarismo devastano e cancellano immagini e immaginari di spazi e di società. È il caso della città di Varsavia, di cui scrive Piotr Podemski. La città conosce due ricostruzioni: la prima, reale e concreta, avvenuta a opera dei comunisti dopo la distruzione radicale e cieca effettuata dai nazisti: è una ricostruzione dominata dall'ideologia comunista, che approfitta della distruzione materiale per cancellare anche la memoria della città, alla quale la politica totalitaria sovietica, anche mediante l'urbanistica e l'architettura, assegna un nuovo corso. E una seconda ricostruzione, stavolta virtuale, dopo il crollo del comunismo. Una serie di progetti culturali recenti sfruttano la tecnologia digitale più avanzata per restituire la vita a una città morta, mediante ricostruzioni virtuali e sofisticate tecniche filmiche. In entrambi i casi la politica domina nella distruzione e nelle ricostruzioni di città e paesaggi fisici e mentali.

L'elaborazione di piani tesi ad acquisire paesaggi ai fini di programmi di sviluppo economico riscuote un interesse anche presso la cultura economico-politica dei Paesi dell'Occidente democratico del secondo dopoguerra. Maddalena Chimisso ce ne offre un saggio, presentando il caso del Teramano, individuato per programmi di investimenti nell'ambito dell'intervento straordinario della Cassa per il Mezzogiorno. Chimisso ricorda che la cartografia tematica, prodotta a supporto dei piani di sviluppo, fu uno dei principali strumenti di comunicazione, utilizzati per legittimare il discorso politico e alimentare il consenso e così in una regione che in pieno Novecento non aveva ancora un chiaro indirizzo né agricolo né industriale, la visione dei paesaggi futuri veniva sottratta alla demagogia e presentata con la garanzia di un affidabile approccio tecnicistico.

Gli studi passati fin qui in veloce rassegna offrono riflessioni su processi di acquisizione di spazi e paesaggi sulla base di progetti collettivi e pubblici, ma va ricordato che a questi si affiancano molte volte anche soggetti economici privati, che contribuiscono così a produrre e veicolare altra iconografia di paesaggi. Ricerche recenti nell'ambito della storia delle produzioni tipiche hanno dimostrato che i primi marchi a imporsi recano proprio l'origine territoriale: è il caso di produzioni come il formaggio o il vino e Manuel Vaquero Piñeiro documenta come la prima réclame delle case vinicole italiane richiami con frequenza il paesaggio nazionale. Altre volte sono dei processi economici fortemente

accelerati in determinati spazi ad alimentare produzioni massificate di iconografia di paesaggio. È il caso di Capri, presentato da Alessandra Cirafici e Ornella Cirillo: nel secondo dopoguerra il paesaggio dell'isola, che ne aveva costruito la fama e l'immaginario tra Ottocento e primo Novecento, cede il passo alla comunicazione promozionale nella moda, dalla quale viene utilizzato come un semplice fondale. E accanto a Capri, il Vesuvio: Giovanni Gugg analizza come in età contemporanea l'immagine del vulcano che domina il golfo di Napoli rechi una sempre maggiore densità di significati, documentando così come un paesaggio possa essere iconizzato.

L'iconografia e la narrazione del paesaggio naturalmente non sono solo opera più o meno consapevole di progetti culturali politici o economici, perché sono anche frutto della riflessione e della creatività soggettive. E anche in questo caso disponiamo di una documentazione sterminata, che va dalle suggestioni appuntate sui taccuini di viaggio alle attuali recensioni pubblicate in internet in Tripadvisor. María Rivo Vázquez passa in rassegna una serie di testi inglesi di primo Ottocento, nei quali il paesaggio della Galizia, regione a nord ovest della Spagna certamente non centrale negli itinerari di diporto del tempo, viene lentamente acquisito dallo sguardo dei viaggiatori: vista l'epoca, la categoria

ANNUNZIATA BERRINO

dominante è naturalmente il pittoresco che, più del sublime, trova riscontro nella campagna galiziana, ordinata, operosa, varia e abitata. Di secondo Ottocento è invece lo sguardo di Vittore Grubicy de Dragon sul paesaggio della Lombardia, analizzato da Gianpaolo Angelini, quando non solo la tecnica pittorica è in rapporto dialettico con quella fotografica, ma l'emotività soggettiva di radice romantica si intreccia con il più recente realismo e impegno sociale. Quando la produzione di iconografia e narrazione del paesaggio è espressione creativa, il focus delle analisi si sposta necessariamente sugli autori e sulle autrici, analizzati come testimoni del proprio tempo. Questo cambio di prospettiva di analisi è ben sottolineata da Augusto Ciuffetti che racconta del paesaggio delle periferie di Milano così come rappresentato nei romanzi italiani del secondo dopoguerra. E a un'altra grande realtà urbana, quale è Torino, e alle trasformazioni del suo paesaggio costruito e naturale è dedicato il saggio di Annalisa Dameri e Alice Pozzati. La ricchezza di ricerca e di riflessioni sull'iconografia del paesaggio in età contemporanea si spinge fino a giorni nostri, da una parte sperimentando realizzazioni sulla base di nuovi modelli di progettazione e dall'altra alimentando il dibattito teorico che resta ancora aperto. Al campo della progettazione e della realizzazione di modelli innovativi di rappresentazione del paesaggio, a decisa impostazione interdisciplinare, vanno invece ascritti i contributi di Stefano Tornieri e di Anita Guarnieri e Marisa Corrente. Stefano Tornieri racconta della città sotterranea di Loulé nella regione portoghese dell'Algarve, dove le miniere di sale possono costituire un paesaggio sublime e assumere funzione turistica. Anita Guarnieri e Marina Corrente presentano invece il nuovo allestimento, già realizzato, del Museo archeologico della Daunia a Manfredonia, nel quale il dato archeologico viene collocato sul più ampio paesaggio della laguna di Siponto. La tecnologia e l'uso di linguaggi sofisticati consentono di restituire realtà a un paesaggio assunto nella sua complessità in un progetto che è anche rafforzamento dell'identità territoriale.

Passando al dibattito teorico, Niccolò Suraci propone una riflessione sulla città contemporanea, ma soprattutto sull'inadeguatezza delle categorie che la definiscono, mentre Guglielmo Sandri Giachino, delle stesse città, analizza quelli che definisce i paesaggi digitali, una realtà ampliata dalla dimensione virtuale.

Infine ancora al dibattito teorico rimanda il saggio di Cecilia Sodano, che analizza l'apparente conflitto tra la concezione di paesaggio contemplata in due documenti: quello della World Heritage List e quello dettato dalla Convenzione europea del paesaggio. La Convenzione Unesco, a vocazione mondiale, vuole dichiaratamente stabilire un elenco dei soli beni di valore universale eccezionale in quanto portatori di valori di importanza tale da trascendere la proprietà del singolo Stato, divenendo patrimonio dell'intera comunità internazionale, mentre la Convenzione europea, considerando il paesaggio una componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, ha una vocazione regionale e non può che prendere in considerazione tutti i tipi di paesaggi, anche quelli degradati, valutandone sia i valori eccezionali che quelli ordinari. In questa ottica è comprensibile come essa preveda non solo la tutela, ma anche azioni volte a migliorare il paesaggio degradato.

Si coglie nella Convenzione europea il significato innovativo di un progetto che pone le politiche paesaggistiche come parte essenziale del governo partecipato del territorio, per una migliore qualità della vita delle persone che lo abitano. I due documenti condividono tuttavia un tratto abbastanza importante: la centralità dell'essere umano e delle sue attività nella valutazione del paesaggio.

Bibliografia

- BODEI, R. (2008). *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- KERN, S. (2007). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- MERIGGI, M. (2016). *Racconti di confine. Nel Mezzogiorno del Settecento*. Bologna: Il Mulino.
- PRODI, P. (2012). *Storia moderna o genesi della modernità?* Bologna: Il Mulino.
- ROMANELLI, R. (2014). *Novecento. Lezioni di storia contemporanea*, II. Bologna: Il Mulino.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.
- WARF, B., ARIAS, S. (2008). *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*. London-New York: Routledge.

Contributi
Papers

Giuseppe Simelli e la sua dissertazione sull'utilità di una scuola di disegno nelle città secondarie (1813)

Giuseppe Simelli and his dissertation on the usefulness of a school of drawing in the secondary towns (1813)

SIMONETTA CIRANNA

Università degli Studi dell'Aquila

Abstract

*In 1813 Giuseppe Simelli leads a scholarly dissertation in the Academy of the Ardenti of Viterbo, in which expresses the centrality of the drawing in knowledge and representation of the town and of the territory. Already in 1810, he had emphasized the role of drawing in training and profession in his *Nozioni di prospettiva pratica*. In this lesson - permeated by the French presence and culture in Italy - he marks the importance of a school of drawing to improve: capacity of 'civilization', positive influences on quality of urban decoration and territory, on organization of the countryside, fields, roads and buildings. Simelli takes the audience in an imaginary return from a long journey: a description of an utopia, of ideal and concrete images where he links the predilection for the neoclassical order to a taste for picturesque and romantic rural landscape.*

Parole chiave

Architetto prospettico, ingegnere, formazione, territorio, utopia

Prospective Architect, engineer, training, territory, utopia

Introduzione

Nel 1813 nella sede dell'Accademia degli Ardenti di Viterbo, Giuseppe Simelli (1777-1842) conduce una dotta dissertazione in cui esprime la centralità del disegno nella conoscenza e rappresentazione della città e del territorio. Già nel 1810 nel suo *Nozioni di prospettiva pratica* egli aveva sottolineato il ruolo del disegno nella formazione e nella professione.

La lezione è un crogiuolo dei fermenti di un'epoca segnata dalla presenza francese in Italia. Una sintesi perfetta raggiunta, in particolare, nella conclusiva ragione addotta a marcare l'importanza della Scuola: ovvero quella della capacità del disegnare quale strumento di «civilizzazione», di positiva influenza sulla «dolcezza del costume», sulla qualità del decoro urbano e del territorio, sulla cura e organizzazione della campagna, dei campi, delle strade e delle architetture. Per spiegare questo, Simelli guida l'uditorio in un immaginario ritorno da un lungo viaggio, in cui «pressi siate a giungere ad una città secondaria dove le scienze e le belle arti abbian perfezionata la civilizzazione». Una mirabile descrizione di un'utopia, d'immagini ideali e concrete, dove Simelli introduce le sue esperienze e modelli di civiltà, fonde la predilezione per l'ordine neoclassico nel controllo dell'architettura, della città e del territorio a un gusto per il pittoresco e romantico paesaggio rurale, con richiami ai parchi e ville di Francia e Inghilterra.

SIMONETTA CIRANNA

1. La formazione: centralità del disegno

La multiforme carriera di Giuseppe Simelli è unita dal filo rosso della costante ricerca di un'identità professionale e d'incarichi di lavoro a essa connessi. Una carriera costituitasi, e in larga parte svoltasi, nelle città secondarie dello Stato Pontificio, e poi a Roma, negli anni in cui i confini della formazione e delle competenze tra architetti e ingegneri, tra artisti e tecnici sono sfumati e risentono dello scossone inferto dall'occupazione francese all'organizzazione tecnico-amministrativa pontificia [Di Marco 2006, 89-95].

In Simelli, però, la centralità del disegno e la sua applicazione alla conoscenza e rappresentazione del territorio costituiscono il nerbo di formazione e pratica professionale. Originario di Stroncone, Simelli avvia la sua istruzione al Seminario di Viterbo, città dove si trasferisce a 9 anni per studiare, e dove dimora «fino alla sua età d'anni 17, che partito incominciò a girare facendo l'Architetto per lo Stato Fiorentino, questa Dominante, Perugia, Todi, Magliano in Sabina, e Fano, e ciò avere fatto sino ad Agosto 1799, e da Maggio 1802 sino a maggio 1807» quando si stabilì definitivamente a Roma¹.

La permanenza a Perugia è attestata dall'iscrizione ai corsi dell'Accademia di Belle Arti il 22 settembre del 1802². Qui studia Architettura e Prospettiva con Baldassarre Orsini (1732-1810), dal 1790 direttore di quell'Accademia del Disegno. Il «trasporto per le Arti del Disegno» che anima Orsini e la sua moderna capacità di affiancare ai principi umanistici una formazione scientifica, ossia, come scrive Giovan Battista Vermiglioli nella biografia [Vermiglioli 1829, 159-162], di applicarsi «alla bella letteratura, alle filosofiche e matematiche discipline, alla Agrimensura, alla Architettura, e per fino alla Ragione Civile» - sembrano definire le basi formative e i contorni della futura carriera dell'allievo³. I risultati ottenuti dal 1803 al 1805 attestano le sue capacità; egli vince il primo premio nei concorsi della seconda e prima classe di architettura del 1803 e 1805, con una pianta ed elevato di San Domenico e con pianta, sezione e alzato di un'Accademia di Belle Arti, e nel 1804 della prima classe di prospettiva con un prospetto di scena teatrale rappresentante un magnifico cortile⁴ (fig. 1). Gli elaborati del 1803 e del 1805 evidenziano l'opzione per un'architettura segnata dal rigore del disegno e dall'uso di questo per il controllo geometrico-proporzionale del progetto, sul solco della tradizione classicista di Vignola, filtrata dagli insegnamenti di Orsini; purtroppo non è conservato il disegno premiato nella classe di prospettiva, disciplina coltivata e amata da docente e discente, quest'ultimo già il 31 dicembre 1805 nominato accademico di merito con il titolo di architetto prospettico⁵.

Simelli stesso dichiarerà nell'introduzione a *Nozioni di prospettiva pratica*, dedicato alla principessa Alessandrina Dietrichstein, la centralità del disegno nella sua professione, scrivendo:

Dopo di essermi interamente destinato allo studio della Prospettiva, e di averla anzi scelta per mia primaria occupazione, mi volsi anche di un buon mezzo ad eccitar lo sviluppo delle mie idee coll'insegnarla ad altri. L'impegno dunque di insegnare mi fece entrare egualmente nella premura di ridurre le molteplici operazioni prospettiche a' principi più semplici che si potesse, e restringer le mie lezioni in modo che lo studente fosse al caso di apprendere in poco tempo gli elementi di quest'arte;

continuando poi in merito ai suoi maestri:

la maniera di disegnare in prospettiva, che vado ad esporre l'ho appresa nell'Accademia di Perugia, dove ho studiato l'Architettura, e la Prospettiva sotto la direzione del ch. Signor Baldassarre Orsini Cittadino Perugino (...). L'altro soggetto, che, dopo esser io partito

dall'Accademia di Perugia, ha avuto qui in Roma la bontà di guidare i miei ulteriori studi sulla Prospettiva, è stato il valentuomo Sig. Carlo Labruzzi. Si nota pel merito delle sue produzioni pittoriche, e tanto stimabile per le personali sue qualità, non è stato meco avaro, e geloso a parteciparmi le sue istruzioni, le quali mi hanno fatto scorta specialmente nella quinta sezione di questa operetta [Simelli 1810, 5] (fig. 2).

L'«apprezzamento internazionale per il pittore paesaggista e topografo Labruzzi e il suo ruolo nella «trasformazione del genere pittorico verso una definizione storica, archeologica e documentaria del paesaggio inteso quale strumento della scienza antiquaria e della cultura letteraria nella riscoperta di siti storici» [Leone 2004, 5-7] trovano riscontro in Simelli sul modo di percepire il rapporto tra paesaggio, archeologia e architettura.

2. I legami con l'ambiente internazionale nel primo decennio dell'Ottocento

L'educazione alla rappresentazione, nelle diverse scale e interpretazioni, costituisce il presupposto ai primi incarichi ottenuti da Simelli nell'ambito dell'ambiente internazionale della Roma napoleonica. La principessa Alexandra Dietrichstein, la protettrice destinataria del trattatello con la quale Simelli aveva presumibilmente discusso di prospettiva, o alla quale aveva fornito i primi rudimenti, era giunta a Roma da Pietroburgo nel 1807 con la madre Caterina Semionovich Saltikoff vedova del conte Schouvalow [Busiri Vici 1971, 223 e 241].

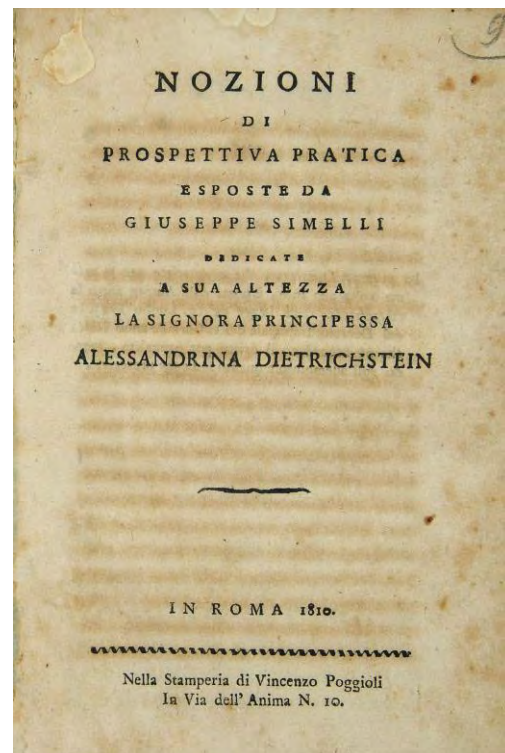
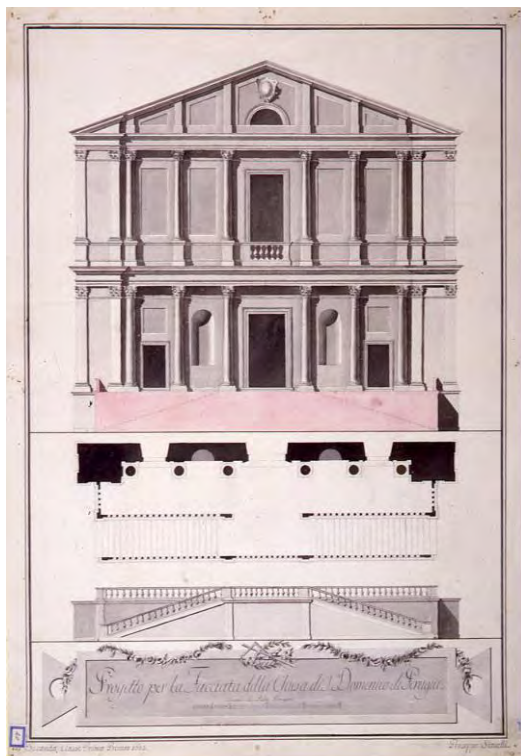


Fig. 1: Pianta ed elevato della Facciata di San Domenico progetto premiato nel Concorso di Architettura del 1803 [Archivio dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia].

Fig. 2: Frontespizio del testo di Simelli dedicato all'insegnamento della Prospettiva pratica.

SIMONETTA CIRANNA

Figura di spicco nella corte russa, Caterina e certamente anche la giovane Alexandra conoscevano il principe Stanislao Poniatowski (1754-1833), nipote dell'ultimo re di Polonia, residente a Roma nella cinquecentesca villa situata presso Villa Giulia, acquistata nel febbraio del 1800 e nella quale Simelli risulta aver lavorato come «pittore scenico», quasi certamente nella trasformazione condotta da Giuseppe Valadier in quegli anni. Ad attestarlo è Giuseppe Antonio Guattani nelle sue *Memorie*, testo in cui Simelli è riportato tra i pensionati esteri sotto la voce "Prospettiva" [Guattani 1806, 147]. Tale ultima indicazione sembra ricollegarsi all'incarico inerente la ricerca dei monumenti ciclopei nell'antica Sabina e negli antichi Abruzzi, in particolare nell'area dell'Abruzzo Ulteriore, ottenuto da Simelli dall'Académie des Inscriptions et Belles Lettres di Parigi nel 1809, nell'ambito del progetto voluto e condotto da Louis-Charles-François Petit-Radel.

Un compito prestigioso assegnatogli probabilmente da Jean-Baptiste-Louis-George Séroux D'Agincourt (1730-1814), archeologo e storico francese residente a Roma, corrispondente dell'Académie, che impegna il giovane ricercatore-disegnatore almeno fino all'estate del 1810, allorché rielaborati appunti e disegni del suo *Giornale itinerario*, invia il tutto a Parigi, lasciando a Roma la copia minuta e autografa ora conservata nella Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma⁶. Un lavoro in grado, peraltro, di assicurargli gli introiti necessari a sostenere le spese per la sua permanenza a Roma e tra queste il pagamento della pigione a Vincenzo Pacetti (Roma 1746-1820) il noto scultore e restauratore di antichità, mercante e intermediario con studio tra la strada Felice e la strada Gregoriana. Il rapporto con tale protagonista della società romana gravitante attorno all'interesse per l'antichità, di cui è cronista attraverso la redazione del suo *Giornale*, è attestato da due lettere inviate da Simelli a Pacetti nel 1809 e 1810. Le brevi epistole oltre a documentare le preoccupazioni economiche e l'ansia di lavorare, fanno emergere i contatti di Simelli con l'ambiente artistico romano, in particolare con l'incisore Tommaso Piroli anche lui con bottega in via Gregoria e quasi certamente con il filosofo, giurista, scrittore e uomo politico francese Joseph-Marie De Gerando (1772-1842), membro della Consulta straordinaria e ministro dell'Interno⁷.

L'incarico ottenuto dall'Académie e il riferimento a De Gerando documentano una stretta relazione con le più alte istituzioni e cariche francesi, tuttavia resta incerta la posizione assunta da Simelli negli anni dell'occupazione. Non è chiaro il rapporto con De Gerando, richiamato a Parigi sul finire del 1810, di cui va però ricordata la fondazione il 4 ottobre di quell'anno della Libera Accademia romana di Archeologia [Pietrangeli 1983, 5-6], di cui coprirà la carica di segretario perpetuo per un ventennio l'erudito Giuseppe Antonio Guattani, che scrive di Simelli già nel 1806.

3. L'attività a Viterbo e la dissertazione sull'utilità della scuola di disegno

Negli anni dell'amministrazione francese e fino e oltre il secondo decennio dell'Ottocento, Simelli sembra concentrare su Viterbo la sua attività, pur coltivando i legami con l'élite culturale romana e non trascurando ogni opportunità di lavoro a Roma e altrove. Infatti, mentre nell'agosto del 1811 firma come perito architetto una relazione atta a valutare le cause dei cedimenti di una casa sita a Roma tra via del Gambero e via della Vite⁸, è a Viterbo che l'anno successivo realizza uno dei pochissimi progetti emersi nella ricostruzione della sua biografia. Si tratta della Macchina o Mole trionfale eretta in onore di Santa Rosa per la processione del 3 settembre, che rievoca simbolicamente la traslazione della salma della santa, avvenuta nel 1258 per disposizione di Alessandro IV, dalla chiesa

di Santa Maria in Poggio a quella di Santa Maria delle Rose⁹. Una guglia effimera e luminosa consistente di un basamento a pianta quadrata a finta pietra rossa con targa sul fronte, supportante un più alto tronco di fusto di colonna verde, al disopra del quale si poggia una sorta di tempietto circolare con paonazze colonne corinzie, architrave ionico con fregio decorato e cupola; il tutto circondato e cuspidato da putti, angeli, festoni e candelabri con ceri accesi a ulteriore celebrazione della statua della santa, da porsi all'interno del tempietto (fig. 3).

L'opera, un'apparente divagazione dalla più concreta attività di perito e rilevatore, conferma il persistere dei legami con la città dove Simelli aveva svolto i suoi primi studi; legami ribaditi dalla sua presenza nell'antica Accademia degli ardenti di Viterbo [Zedda 1996, 56-62], dove nel 1813, come socio corrispondente, e nel 1817-1818, come membro residente, conduce due dissertazioni. Della prima si conserva il testo incentrato sull'*Utilità di una scuola elementare di disegno nelle città secondarie*, un tema che risente dei fecondi quanto difficili cambiamenti in atto sul ruolo sociale delle istituzioni culturali¹⁰.

Obiettivo di Simelli è sottolineare l'importanza della pratica del disegno e, quindi, di una scuola per «la perfezione delle arti e mestieri che sostengono il Commercio» e per «il decoro che alla città medesima ne risulta (...) anche in quelle Città di Provincia così dette Secondarie le quali vogliono avvicinarsi per quanto è possibile alla Civilizzazione ed al decoro della Capitale».



Fig. 3: Progetto della Macchina di Santa Rosa di Viterbo del 1812 (Museo Francese di Roma, MF I-C-37/2b).

Fig. 4: Disegno di Simelli raffigurante il basalto colonnario della Rocca Rispanpani, nel territorio di Viterbo (Breislak 1818, tav. 41).

SIMONETTA CIRANNA

Convinzioni frutto di un sapere e d'interessi culturali e professionali informati delle idee illuministiche circolanti in quegli anni anche nello Stato Pontificio. Un immediato riferimento è alla romana *Scuola dei principi del disegno*, definitivamente approvata con *Motu proprio* del 14 febbraio 1794 da Pio VI nell'ambito della già esistente Scuola di San Salvatore in Lauro, un quartiere popolare abitato da artigiani ai cui figli erano aperte le lezioni tenute nei soli giorni festivi [Di Sante 2008, 92-105].

A inizio Ottocento la scuola passò sotto l'amministrazione della Fabbrica di San Pietro per divenire nel 1814 lo *Studio pubblico di architettura civile* e dotarsi di nuovi regolamenti elaborati tra il 1821-1822 da Giuseppe Valadier. Regole che hanno più di un contatto con la dissertazione di Simelli, in particolare nella centralità del disegno, che, «è quello che fa concepire all'intelletto l'idea delle forme più convenevoli ed eleganti, esso è quello che educa la mano perché fedelmente secondi le idee dall'intelletto concette» e, come ribadisce Valadier, poiché senza i suoi principi base «non si poteva assolutamente per sola pratica operare con bravura e sicurezza» [Di Sante 2008, 99].

Per Simelli, quindi, la capacità di leggere il disegno architettonico consentirebbe agli artigiani che concorrono alla costruzione degli edifici – come il muratore, lo scalpellino, il falegname, lo stuccatore, il fabbro – di «comprendere gli ordini che l'Architetto ad essi ingiunge ed eseguire il tutto secondo i buoni principi della Geometria e dell'Architettura» potendo ambire ad assumere il ruolo di Capomastro. Inoltre, «altre Arti ancora non meno utili al Commercio vi sono, per l'esercizio delle quali è essenzialmente necessario l'avere appreso almeno elementarmente il disegno. I Pittori di decorazione volgarmente detti Guazzaroli, gli Orefici, gli Argentieri, i Gioiellieri, i Fonditori di metalli, i Spadari, i Facocchi [chi lavorava oggetti di legno tra cui i „cocchi“, carretti], i Tornitori, i Tappezzieri, i Fabbricatori d'ogni sorta di Mobilio, i Raccamatori [ricamatori] niente mai possono fare di buono nelle loro arti e mestieri rispettivi se i loro lavori regolati non sono dal Disegno».

La cognizione del disegno porta poi all'avanzamento dell'agricoltura, guidando

la scelta del luogo e la comoda distribuzione della abitazione pei contadini, e delle stalle pei bestiami, gli edificii per la coltivazione dei Bachi da seta, per la conservazione dei grani e dei foraggi, per la fattura e conservazione del vino, e per l'estrazione e conservazione dell'Olio, le Fornaci e Caldaie pei concimi artificiali, le Vasche per la macerazione e mistura dei naturali, le sostruzioni e palizzate per impedire le diramazioni del terreno, le arginazioni dei fossi, il ritrovamento e condotta delle acque, o il diviamento delle medesime, la perfezione degli istromenti di lavoro, l'ordine regolare e simmetrico delle piantagioni, l'accurato esercizio dell'Agrimensura.

Su tale argomento Simelli esprime apprezzamento per le riforme di Pietro Leopoldo (1747-1792) nel Granducato di Toscana, in particolare quelle legate alla politica agraria e alla scolarizzazione; così scrivendo:

una fra le prime fù quella di erigere una scuola nel locale dell'Accademia di Belle Arti in Firenze nella quale per comodo dei contadini ed in ispecial modo per quelli che destinati erano alle soprattendenze generali ed alle fattorie nei giorni festivi soltanto l'insegnassero i Principi di Geometria pratica, di Architettura civile applicata agli usi rurali e di Agrimensura.

Altra attenzione di «Leopoldo non meno di questa all'Agricoltura proficua si fù che le abitazioni rurali dei contadini fossero le più sane per la situazione dei luoghi ameni e salubri, commode, ben disposte, ben polite onde in esse l'affaticato coltivatore (...)

godesse di un grato soggiorno e di un dolce riposo quale ad uomini si conviene ed a uomini dell'umana esistenza più benemeriti».

Dall'ordine dei campi e dalla salubrità della vita dei lavoratori, Simelli arriva ad assegnare alla pratica del disegno la capacità di sensibilizzare i proprietari inducendoli a curare la terra, come accade in Inghilterra e nella maggior parte della Francia dove i nobili amano la campagna più dei tumultuosi piaceri della città:

Oh quante bellezze, oh quante delizie vi trova che si è anche mediocrementemente nel disegno esercitato! La vista di una ridente collina e di un vasto orizzonte, il patetico orrore di un anatro o di un bosco; il piano di uno stagno lievemente agitato dal vento e che quasi specchio riflette gli oggetti vicini, una caduta di acqua che sui sottoposti scogli biancheggiando si rompe, ed in più parti dividendosi dopo tortuosi giri e ripetute cascate riprende finalmente il suo placido corso, i gruppi degli alberi sempre di diversa figura nella sagoma generale e ne' dettagli, il capriccioso movimento dei tronchi, l'ammirabil taglio delle rupi, l'amenità anfiteatri delle valli, le contrapposte divisioni e suddivisioni de' monti, il biancheggiar dell'aurora, il dorato del sera, l'orrore di un temporale, lo strisciar del folgore, lo scuotimento del vento, lo scherzato andamento delle nuvole, la notte rischiarata dalla placida luna, i grandiosi tagli delle ombre, le composizioni sublimi e sempre variate dei quadri della natura, l'innumerabil quantità delle inimitabili tinte, che sparse vi sono, oggetti son questi di sì toccante piacere e chi nel grado si pose di ben gustarli.

Una terminologia e un compiacimento che evidenziano una dimestichezza con le teorie del sublime e del pittoresco, diffuse in Inghilterra dagli scritti del reverendo maestro di scuola e pittore William Gilpin (1724-1804), del disegnatore e progettista di parchi e giardini Humphry Repton (1752-1818), di Uvedale Price (1747-1829) e Richard Payne Knight (1750-1824), editi in larga parte proprio negli ultimi decenni del XVIII e nei primi anni del XIX secolo.

Un'apparente antitesi tra economia e bellezza che trova la sintesi nella ragione conclusiva adottata da Simelli per sottolineare l'importanza della Scuola: la capacità di «civilizzazione» e di positiva influenza sulla «dolcezza del costume», sulla qualità del decoro urbano e del territorio e, in particolare, sulla cura e organizzazione della campagna, dei campi, delle strade e delle architetture in essa sparse e a essa funzionali. Per spiegare questo al suo colto uditorio Simelli lo guida in un immaginario ritorno da un lungo viaggio in cui «pressi siate a giungere ad una città secondaria dove le scienze e le belle arti abbian perfezionata la civilizzazione». La descrizione di un'utopia, di immagini ideali e concrete al contempo dove Simelli introduce le sue esperienze e idee di civiltà, fonde la predilezione per l'ordine neoclassico nel controllo dell'architettura, della città e del territorio a un gusto per il pittoresco e romantico paesaggio rurale, con soluzioni e palesi citazioni che richiamano i parchi e le ville di Francia e Inghilterra.

Una città e una campagna ordinate dove, così scrive: «vedete voi le strade grandiose, commodamente bordate dai fossi per lo scolo delle acque e fiancheggiate da folte e verdi alberi, che vi creano ad un tempo la vista del passeggiare e la difendono dai cocenti raggi del sole». La campagna ubertosa, rivela una sapiente distribuzione dell'acqua e un controllo da parte dei contadini, a cui «nulla manca per la sussistenza», i cui «rustici casolari: semplici sono, e senza ornamento veruno, ma oh come biancheggiano, come ben fan vedere l'economica distribuzione, ed il comodo che in se contengono!». Camminando si scorgono nella campagna i «grandi edifici» dei proprietari delle terre, attorniti da giardini e preceduti da maestosi viali. In fondo a uno di questi

SIMONETTA CIRANNA

vedete un padiglione, sono alberi fruttiferi quelli che coll'intreccio simmetrico dei sparsi rami lo formano e che sotto amena volta di folta verdura per la vaghezza dei vari coloriti frutti adornata invita a prender riposo alla metà del passeggio qua in mezzo a un boschetto collocata è una aviera il cui coperchio è formato da un'egizia piramide; nell'altra parte sotto la forma di un gotico fortino nascosta viene l'abitazione dei coloni, il tinello, il magazzino, il fienile. Il palombaio presenta gli avanzi di una diruta torre, ed a caso sembrano nati quelli esotici alberetti che si bene aggruppano colle imitate rovine. Vedete voi frà quei cipressi un monumento, che pare eretto alla memoria di un'amico defonto!

Indubbio, in questo caso, è il riferimento a famosi giardini romantici del Settecento, quali quello di Ermonville ove Jean-Jacques Rousseau, ospite del marchese René de Girardin, morì e fu sepolto e sulla cui tomba, poco dopo, si suicidò uno sconosciuto; o, anche, quello di Philippe d'Orléans a Monceau, creato da Louis Carrogis Carmontelle e nel quale vi era anche la tomba di una giovinetta [de Ligne, 1985]. All'ordinata e pittoresca campagna segue la città dal «semplice ma elegante a un tempo e maestoso ingresso». Una città di strade ampie affiancate da officine attrezzate e produttive nella quale

la magnificenza de' templi e dei pubblici edifici, la grandiosità delle case dei nobili, la decenza di quelle dei cittadini, la regolata semplicità e nettezza di quelle del resto del popolo vi faranno conoscere che quivi tutto è disposto col ordine, che alla natura delle cose conviensi. Le piazze sono ornate di portici, ove sempre regna l'abbondanza dei commestibili; a giusta distanza collocate sono delle belle fontane che distribuendo l'acqua per la città tutta la rendono al tempo stesso più allegra colla varietà de' loro scherzosi zampilli (...) Qui più che altrove si veggono moltiplicati i monumenti eretti al merito, che ricordano ai cittadini la virtù.

Una città dove si respira qualità, moralità e cultura; dove una pittoresca natura, disegnata dall'uomo, prevede, tra l'altro, la presenza su una collina artificiale di giardini disposti in circoli e ombreggiati da un fitto boschetto, in mezzo al quale si erge un tempietto rotondo dedicato ad Apollo. Un luogo in cui «nei tempi prefissi i migliori ingegni si adunano per encomiare colle loro poetiche produzioni quei che nelle scienze e nell'arti si son più distinti».

Conclusioni

Le parole usate da Simelli nella sua dissertazione sono frutto di una matura cultura internazionale, una cultura radicata alla volontà di conoscere, coltivare e modificare ambiente e paesaggio urbano e rurale mantenendo e accrescendo la loro bellezza. Un impegno che Simelli, perito agrimensore ed esploratore-disegnatore, mette in quegli anni di permanenza nel viterbese anche a disposizione d'illustri ricercatori. Il suo nome compare nel diario dell'escursione condotta tra il 1815 e il 1816 dal viaggiatore-geologo di fama internazionale Giambattista Brocchi (1772-1826). I disegni realizzati per Brocchi confluiranno in realtà nella poco più tarda pubblicazione del geologo naturalista italiano di padre svedese Scipione Breislak (1750-1826), che era stato membro del governo della Repubblica Romana del 1798-1799 (fig. 4).

Negli anni che seguirono Simelli raggiunse l'agognata qualifica di ingegnere civile, investendo la sua acribia, tra l'altro, in una cospicua attività di perito del tribunale: un'ulteriore tessera della sua poliedrica vita e attività professionale¹¹.

Bibliografia

- BREISLAK, S. (1818). *Atlas géologique ou vues d'amas de colonnes basaltiques faisant suite aux Institutions géologiques*. Milano.
- BUSIRI VICI, A. (1971). *I Poniatowski e Roma*. Firenze: Eda.
- DE LIGNE, C.-J. (1985). *I giardini di Beloeil*, a cura di B. BRIGANTI e A. JERONIMIDIS. Palermo: Sellerio.
- DI MARCO, F. (2006). *Transizione tra arte e tecnica. Architetti e ingegneri durante i pontificati Braschi e Chiaramonti*, in E. Debenedetti, *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*. Roma: Bonsignori.
- DI SANTE, A. (2008). "Non tutti, anzi rarissimi sono i Zabaglia": *lo Studio Pontificio delle Arti nelle Scuole Cristiane presso San Salvatore in Lauro*, a cura di MARINO. *Sapere e saper fare nella Fabbrica di San Pietro. Castelli e ponti di maestro Niccola Zabaglia 1743*. Roma: Gangemi.
- GUATTANI, G. A. (1806). *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*, Tomo IV. Roma: Carlo Mordacchini.
- LEONE, F. (2004). *Labruzzi Carlo*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 63, 2004, pp. 5-7.
- PIETRANGELI, C. (1983). *La Pontificia Accademia romana di Archeologia. Note storiche*, in «Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia», s. III, Memorie. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- SIMELLI, G. (1810). *Nozioni di prospettiva pratica*. Roma: Stamperia Vincenzo Poggioli.
- VERMIGLIOLI, G.B. (1829). *Biografia degli scrittori perugini e notizie delle loro opere*, t. II par. I E-O. Perugia: Tipografia di Francesco Baduel presso Vincenzio Bartelli e Giovanni Costantini.
- M. ZEDDA, M. (1996). *Nuove ricerche sull'Accademia degli Ardenti*, in «Biblioteca società» (Quaderni della rivista del consorzio per la gestione delle biblioteche comunale degli Ardenti e provinciale Anselmo Anselmi di Viterbo), vol. XV.

Note

- ¹ Ringrazio il dott. Giorgio Filippi, conservatore della raccolta epigrafica dei Musei Vaticani, per avermi fornito copia del documento. Lo studioso è curatore di una ricerca sul manoscritto di Simelli conservato alla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, che vede coinvolta chi scrive nella ricostruzione dell'intera carriera del suo autore.
- ² Perugia. Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, *Registri e ruoli iscrizioni, Iscrizioni fino all'anno 1811*.
- ³ Su questo chi scrive ha presentato la relazione *L'eredità di Carlo Fontana nella formazione dell'architetto-ingegnere di fine settecento. Disegno e geometria nel lavoro di un professionista integrale*, nel Convegno *L'eredità di Carlo Fontana nell'architettura del tardo-barocco europeo*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, 5 dicembre 2014.
- ⁴ Perugia. Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci. *Registro generale di tutti i concorsi, disegni della Perugina Accademia, dall'anno 1791 al ...; Registro generale di tutti i Concorsi 1791-1883 e Atti di Concorsi eseguiti in Accademia 1791-1808*.
- ⁵ Perugia. Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci. *Album degli Accademici di merito*. La documentazione non chiarisce né il percorso di Simelli allievo né le motivazioni della nomina ad Accademico di merito, a neppure un mese dal premio ottenuto.
- ⁶ Roma. Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte. *G. Simelli ms. Lanciani Antichità Pelasgiche*, XI, 66, 1810-15.
- ⁷ Los Angeles (California), Getty Museum, *Conservation collection (Getty Research Institute)*, OCLC Record Number: 84029669, ID Number:88-A245, Accession Number:880034.
- ⁸ Roma. Archivio di Stato di Roma. *Polizia giud. di Roma e Perugia*, busta 8, fascicolo 34.
- ⁹ La Macchina è raffigurata nella stampa conservata al Museo Civico di Viterbo, incisione su lastra di rame di Giuseppe Mochetti. A Roma, Museo Francese, collocazione MF I-C-37/2, esiste un altro disegno della macchina riprodotta in Kees van Dooren, *I disegni del Museo francescano di Roma*, vol. III, *Disegni dell'Otto e Novecento*, Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1998, p. 72. Ringrazio il direttore del Museo dott. Yohannes Teklemariam Bache per avermi cortesemente inviato le riproduzioni digitali.
- ¹⁰ Viterbo. Biblioteca Consorziale. *Archivio dell'Accademia degli Ardenti*, indice delle Adunanze generali 28 giugno 1813, v. I, (28 marzo 1809 – 1° aprile 1835), II D V 3, foll. 55-56. Dal manoscritto (ivi, II D V 31, f. 8) sono tratte le citazioni qui riportate. La seconda lezione, di cui manca il testo, avvenne il 19 gennaio 1818 anziché il 20 marzo 1817. L'argomento *Memoria ed analisi sopra un nuovo istromento geometrico di facilissima costruzione e trasporto per servire esso solo a tutte le operazioni topografiche che spettano all'Ingegnere civile* evidenziò «la dottrina geometrico-meccanica dell'autore» che mostrò il modello della "macchinetta". Ivi, vol. I, foll.117, 121-122.
- ¹¹ Cfr. n. 2.

La cartografia creativa come rappresentazione e narrazione della memoria e dei cambiamenti del territorio e del paesaggio contemporaneo

Creative cartography as representation and narration of memory, of territorial changes and contemporary landscape

MARCO MUSCOGIURI

Politecnico di Milano

Abstract

The paper deals with that particular form of representation of the landscape and the territory called "creative cartography", a polysemic form of mapping reality that draws on many different disciplines: from traditional cartography to urban studies, from architecture to visual design, from sociology to performance arts. Practised both by amateurs and creative professionals, creative cartography encompasses a wide range and mixture of forms (analogue, digital and performance-based), all using the visual language of mapping to evoke unexpected, hidden, multiple and subjective aspects of place, to investigate the relationship between individuals, territory and landscape, taking into account topics such as memory, affection, perceptions and relationships.

The survey of a number of recent cases (in magazines, exhibitions, nonfiction, literature, blogs etc.) aims at demonstrating how creative cartography has grown in recent years, even among non-professionals, and underline how creative cartography, in its various articulations, combining advanced digital tools with freehand drawing, is able to relate the act of drawing and mapping to its role as an interpretive medium, as well as a powerful agent for developing and supporting storytelling, hypotheses and proactive designs related to the territory and the landscape itself.

Parole chiave

Cartografia Creativa, Cartografica Critica, Mappe, Disegno, Mappe mentali
Creative Cartography, Critical Cartography, Maps, Drawing, Mental Maps

Introduzione

Il disegno cartografico e delle mappe è sempre stato imprescindibile strumento di rappresentazione del territorio, del paesaggio e della città, nei loro molteplici e mutevoli aspetti non solo fisici, ma, come insegna la cartografia critica contemporanea, anche sociali, politici, culturali ed economici [Wood 1992, 2010; Cosgrove 2007]. Le mappe, infatti, sono anche e soprattutto narrazione: mai realmente oggettive, esse operano una selezione dei dati influenzata dal filtro culturale e dalle finalità di chi le ha redatte, nonché dalla congerie sociale, politica ed economica a cui fanno riferimento. Negli ultimi due decenni, alla cartografia tecnica si è aggiunta quella che è stata chiamata cartografia creativa, una forma espressiva di rappresentazione e narrazione del territorio che mira a coglierne gli aspetti legati alla memoria, al vissuto esistenziale ed emozionale, integrando strumenti visivi e testuali, talvolta anche in forma multimediale e interattiva.

1. Cartografare l'ignoto, tra simbolo e realtà fisica

Sin dall'antichità le mappe sono state strumenti di conoscenza e interpretazione del mondo, ma fino al Cinquecento secolo avevano un valore soprattutto di natura escatologica e simbolica, più che di riproduzione geografica del territorio e guide per gli spostamenti. Le mappe medioevali, enormi e custodite nelle chiese o minuscole e miniate nei manoscritti, erano un mezzo per tramandare i valori religiosi, simbolici e morali di un popolo, per esorcizzarne le paure ed esaltarne le ambizioni [Harley 1987]. Per orientarsi negli spostamenti, al contrario, fino al Medioevo erano utilizzati gli *itineraria scripta* e gli *itineraria picta*: i primi descrivevano in forma letteraria i luoghi, le distanze, i percorsi eccetera; i secondi, disegnati e colorati, rappresentavano schematicamente la morfologia del territorio e i principali percorsi. Questi ultimi risultavano essere, in un certo senso, più simili a quelle che oggi chiameremmo mappe mentali che alle cartografie di epoca moderna [Fuchs 2010; Farrauto 2012]. Mappe come la *Tabula Peutingeriana*, copia medievale di una carta di età romana, o le mappe del geografo persiano del X secolo al-Istakhri, più che la morfologia del territorio e le distanze reali, visualizzavano le relazioni prossemiche tra i luoghi, mediante una rappresentazione diagrammatica astratta, che non era dissimile concettualmente da mappe come quella disegnata nel 1931 da Henry Beck (1902-1974) per la metropolitana di Londra o quella di Massimo Vignelli (1931-2014) per la metropolitana di New York del 1972. Anche nella rappresentazione cartografica delle città, fino al Cinquecento, prevalgono forme di astrazione grafica in cui la città reale diventa tutt'uno con la città ideale e con la città immaginata, o desiderata. Le mappe delle città erano narrazione di un racconto collettivo interiore e descrizione di un luogo mentale, più che di uno fisico, che fondeva realtà, utopia e mito.

Soltanto a partire dal Cinquecento, a seguito delle grandi scoperte geografiche e dei progressi delle scienze astronomiche, le mappe assunsero la funzione che ha cartografia moderna, diventando funzionali all'orientamento nei viaggi, e al preciso rilevamento dei luoghi fisici [Wood 2010]. La redazione delle mappe si struttura dunque in un lavoro collettivo, ciclopico, e l'azione del mappare, pur coincidendo sempre con l'esplorazione dei territori cartografati, porta a un progressivo distacco dalla soggettività del rilevatore, grazie all'uso di strumenti sempre più avanzati, quali il sestante e il compasso, che consentono di rappresentare il territorio in modo sempre più dettagliato e preciso, alla ricerca di una presunta oggettività. Il sistema di proiezione di Mercatore, che consentì la creazione delle prime mappe in proiezione cilindrica conforme, modificata con calcoli matematici dati dall'algebra e dalla geometria euclidea, rappresenta infatti l'inizio della cartografia moderna, vincolando l'azione del mappare allo strumento più che al soggetto che progetta e realizza la mappa, come era stato fino ad allora [Vallega 2006].

Mentre l'evoluzione delle tecniche di rilevamento consente una progressiva trasformazione della mappa in strumento di controllo, di progetto e di gestione del territorio, fino alle planimetrie catastali e ai piani urbanistici, nell'Ottocento, per rispondere alle esigenze di una borghesia europea sempre più interessata al turismo e grazie al minore costo della carta e della stampa litografica, si diffondono le mappe urbane, volte a servire da strumenti per l'orientamento e la conoscenza delle città [Ackerman / Karrow 2007]. Durante i primi anni del Novecento le carte erano ormai prodotte a prezzi estremamente contenuti e vendute a viaggiatori e collezionisti, soprattutto nel Nord-Europa e negli Stati Uniti. Nel Novecento la mappa diventa infine tascabile e la cartografia si consolida come pratica quotidiana di tipo prettamente funzionale, apparentemente scevra da qualsiasi sovrastruttura simbolica.

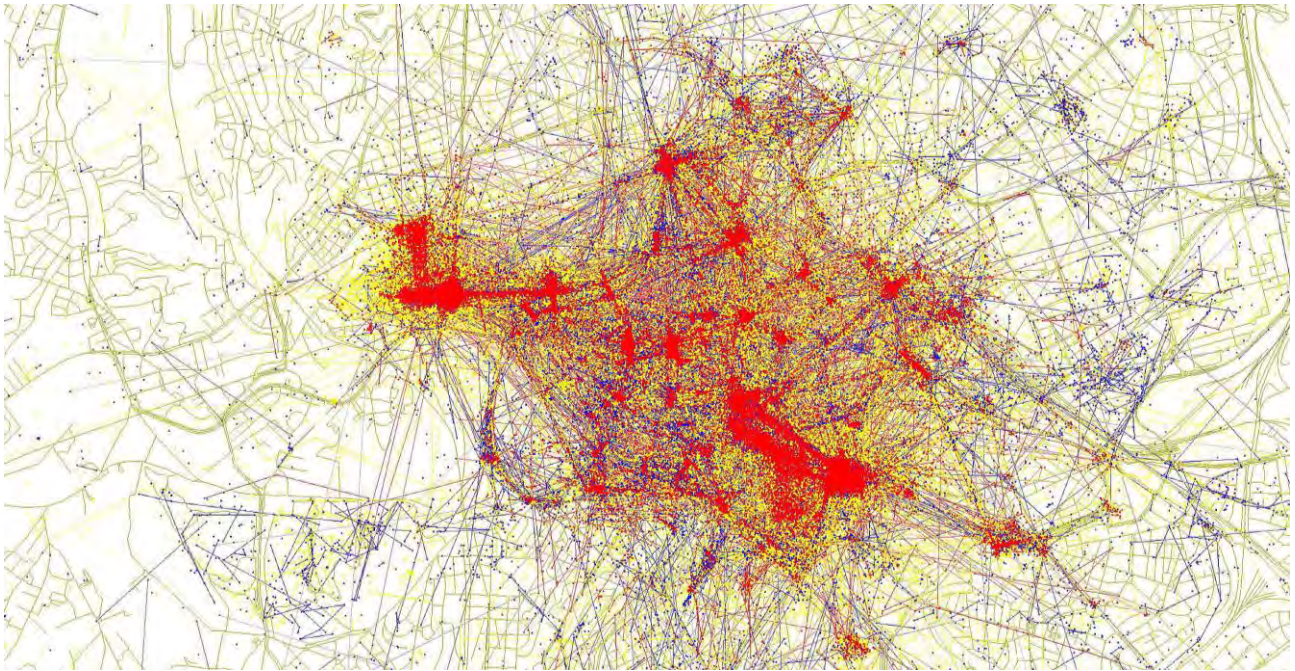


Fig. 1. Eric Fischer, *Map of Rome - Local and Tourist Version - Geotaggers World Atlas (2010)*.
 La mappa visualizza i luoghi di Roma in cui vengono scattate più fotografie. In rosso sono indicate le foto scattate dai turisti, in blu dai locali, in giallo foto che possono essere scattate da entrambi

2. La mappa come strumento di interpretazione del contemporaneo

Il Novecento ha visto una rapida accelerazione dello sviluppo delle tecniche di rappresentazione cartografica: dalla fotografia aerea militare della prima e della seconda guerra mondiale fino alle tecniche di rilevamento aereo e satellitare e alla fotografia digitale, con una risoluzione sempre più alta, nonché con la perdita della fisicità delle mappe stesse, la cui forma si plasma ormai in base al loro supporto, dal personal computer al tablet allo smartphone.

Ma la vera rivoluzione della cartografia contemporanea non deriva soltanto dalle modalità di rappresentazione, bensì dalla possibilità di combinare mediante elaborazione computerizzata la cartografia digitale con enormi quantità di dati rilevati, mediante GPS il Global Positioning System, ovvero Gps, e grazie ai software Geographic Information System ovvero Gis, finalizzati a elaborare, gestire e rappresentare dati di tipo geografico. La cartografia digitale consente in tal modo di integrare la visualizzazione del territorio con dati di ogni tipo demografico, sociale, politico, ambientale, geografico eccetera, creando innumerevoli nuove mappe interpretative, in grado di riportare i mutamenti in tempo reale. Tra le realtà italiane più significative ricordiamo, ad esempio, il centro di ricerca e documentazione sulle trasformazioni del mondo contemporaneo *Cartografare il presente*, nato nel 2006 per iniziativa del Comitato internazionale di Bologna per la cartografia e l'analisi del mondo contemporaneo, costituito dal Dipartimento di Discipline storiche dell'Università di Bologna e dalla rivista francese «Le Monde Diplomatique», che integra la rappresentazione cartografica con le nuove tecnologie multimediali di rilevamento, analisi e interpretazione dei dati¹.

Le nuove tecnologie informatiche hanno accelerato la capillare diffusione dell'uso della cartografia nella vita quotidiana. Google Maps e i vari navigatori satellitari hanno

MARCO MUSCOGIURI

modificato il modo di fare esperienza delle città e del mondo: non soltanto forniscono l'aggiornamento in tempo reale delle mappe e dei loro contenuti informativi, ma consentono la partecipazione degli utenti stessi, come nel caso della mappa open source Openstreetmap², e aggiornano le informazioni sulla base dei dati forniti dagli utenti connessi e geo-referenziati, come nel caso l'applicativo Waze, acquistato da Google. Google Maps è una fonte di dati potenzialmente infinita: pensiamo a Google Street View, o alla mappatura di fotografie geo-referenziate caricate dagli utenti, o alla possibilità che gli utenti hanno di aggiungere dettagli alle mappe stesse mediante la funzionalità di Google Maps Maker. Ma vi sono anche altri applicativi di grande interesse, come Ushahidi, un software open source per la raccolta, la visualizzazione e la geolocalizzazione interattiva di informazioni inviate mediante cellulari che, mediante forme di attivismo sociale e *crowdsourcing*, consente di mappare e monitorare fenomeni legati a emergenze, a calamità o alla violazione dei diritti umani nel mondo³.

Anche le cosiddette *Smart Cities* sono caratterizzate da una rete sempre più fitta di dispositivi elettronici automatici interconnessi, in cui ogni cittadino dotato di smartphone e Gps interagisce, in modo consapevole o meno, come un sensore che fornisce informazioni in tempo reale e che può contribuire, volontariamente o meno, a realizzare il disegno di mappe che riportano le dinamiche in atto nel tessuto urbano, riguardanti non solo l'organizzazione dello spazio e degli spostamenti, ma anche fenomeni urbani complessi come l'economia e il capitale sociale, le relazioni, i modi d'uso, il rapporto con le istituzioni e gli stili di vita. Le mappe dei luoghi vengono in tal modo connesse con le esperienze dei singoli individui e creano inedite stratificazioni di senso nella rappresentazione urbana, fornendo nuovi schemi interpretativi d'uso delle città e dei territori.

Questa potenzialità è stata utilizzata in varie sperimentazioni cartografiche molto interessanti, tra cui quelle di Eric Fischer, che nel suo *Geotaggers World Atlas*, ha mappato per 130 città le geolocalizzazioni dei messaggi inviati tramite Twitter e degli autoscatti, ovvero dei selfie di turisti e residenti, mostrando come gli uni e gli altri si spostano e utilizzano in modo diverso le città.

Ma pensiamo, più semplicemente, al sito Trendsmap, un'applicazione che visualizza in tempo reale su una mappa geografica i temi di tendenza del social network Twitter⁴; oppure alle migliaia di mappe realizzate, con puro intento ludico-ricreativo, dagli utenti stessi e caricate su siti come Gpsies.com, in cui sono memorizzati itinerari tracciati mediante Gps, con il calcolo dei chilometri effettuati, i tempi e la frequenza⁵.

Tra le esperienze più rilevanti vi sono quelle del Senseable City Lab, MIT, diretto dall'architetto italiano Carlo Ratti, che ha svolto numerose ricerche sull'interazione tra cittadini e Smart Cities, in particolare mediante l'analisi dei traffici di dati sugli smartphone, rielaborandoli in tempo reale in un database connesso con una mappa [Ratti 2005]⁶. L'obiettivo è quello di ottenere radiografie territoriali volte a interpretare determinati comportamenti delle persone, al fine di poter prendere decisioni in termini di percorsi, tempi o modalità di interazione con la città. Dal punto di vista della rappresentazione, quello che maggiormente interessa è che la sovrastruttura dei dati si sovrappone alla struttura topografica, diventando essa stessa disegno del territorio, le cui pulsazioni mediatiche sono registrate in tempo reale. L'immagine del paesaggio urbano dunque, diventa un'astrazione della realtà geografica, dinamica e mutevole nel tempo, orientata dal cartografo ma alimentata dal rilevatore, che fa esperienza diretta del territorio fisico mappato.

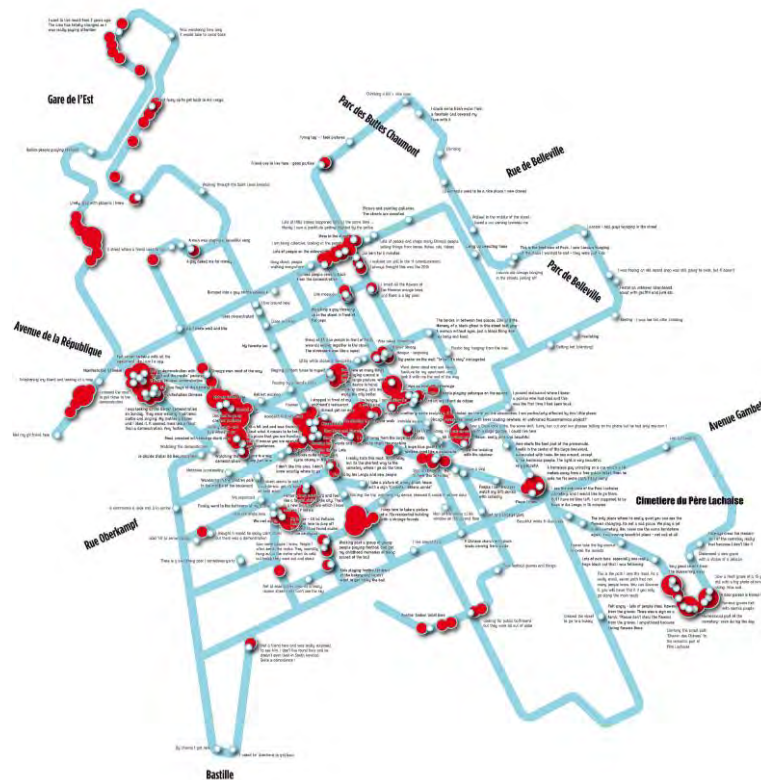


Fig. 2: Christian Nold, East Paris Emotion Map (2007).

La mappa rappresenta l'area Est di Parigi, reinterpretata dal punto di vista emozionale. La mappa è il risultato di alcuni workshop condotti da Christian Nold con 18 persone del luogo, commissionati dalla Galleria Ars Longa. I partecipanti esploravano l'area del 11° Arrondissement con una speciale strumentazione inventata dall'artista, che misurava l'insorgere di emozioni in rapporto ai luoghi e ai percorsi, che venivano annotate dai partecipanti e poi riportate sulla mappa.

3. Rappresentare l'invisibile: mappe soggettive e cartografia creativa

Oltre alle mappe interpretative, le nuove tecnologie hanno anche dato nuova linfa alla cosiddetta cartografia soggettiva, che indaga il rapporto tra lo spazio e l'individuo, focalizzandosi sugli aspetti emozionali, che hanno a che fare con l'esperienza, la memoria, le relazioni, il vissuto personale e le sensazioni che i luoghi inducono a provare.

Si tratta di un approccio opposto rispetto a quello della cartografia tecnica, in quanto pone il soggetto in primo piano, e non si prefigge finalità scientifiche in senso stretto, ma tenta di rappresentare quel nucleo emozionale che conferisce autenticità a un luogo, nell'accezione che ne dà il geografo Franco Farinelli, come «parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra senza che tutto cambi» [Farinelli 2003, 11]. Incrociando gli strumenti della cartografia digitale con i sistemi di georeferenziazione è possibile costruire dunque un vero atlante soggettivo della città, dove, ancora una volta, il cartografo e il rilevatore coincidono nel realizzare una geografia emozionale dei luoghi [Bruno 2006]: la mappa diviene l'espressione visiva della relazione tra l'autore e le emozioni suscitate da un certo luogo; la mappa si fa territorio di una serie di stati mentali, in forma di ricordi o di annotazioni sensoriali.

MARCO MUSCOGIURI

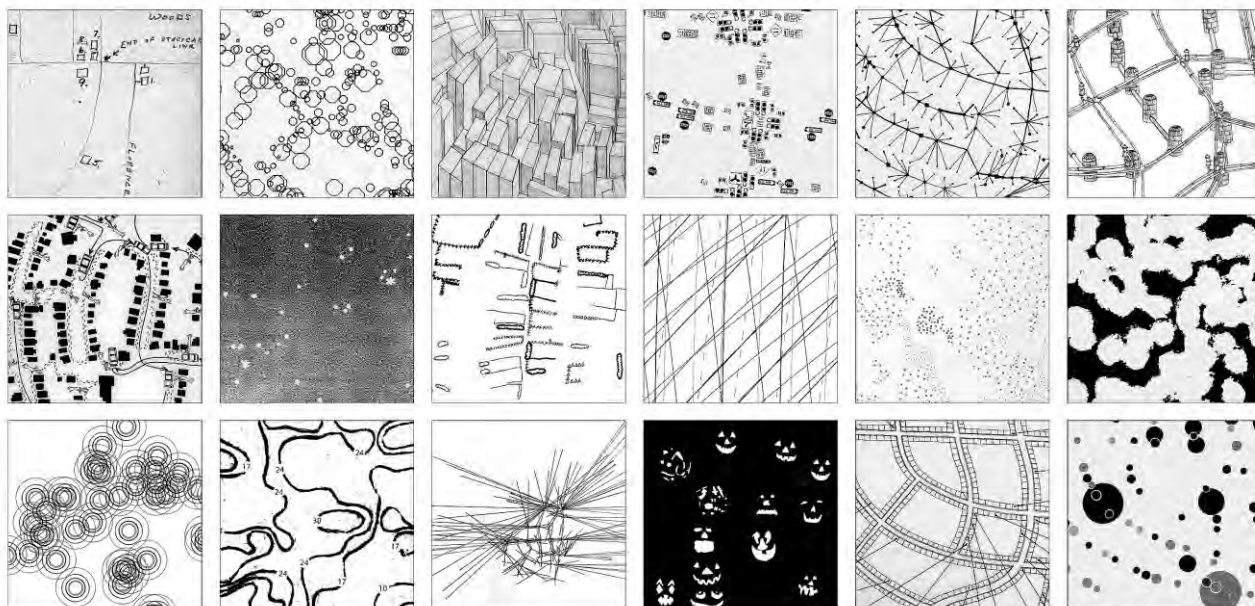


Fig. 3: Denis Wood, *Everything Sings: Maps For a Narrative Atlas* (2008). Estratti di dettaglio di varie mappe, rappresentazioni cartografiche poetiche del quartiere di Boylan Heights (Raleigh, North Carolina). Ognuna delle mappe richiama un ricordo differente: le strade illuminate dai lampioni, le case che espongono zucche di Halloween, i luoghi da cui partivano chiamate di emergenza per la polizia, i diversi rumori dei passi lungo le strade, le diverse alberature lungo le strade, etc.

L'artista londinese Christian Nold è stato tra i primi ad affrontare i temi della geografia emozionale, ibridandola alle nuove tecnologie digitali, per realizzare mappe tematiche atte a registrare, mediante dispositivi dotati di Gps, le alterazioni emotive vissute dalle persone mentre percorrono le strade di una città, come ad esempio sudorazione delle mani, battito cardiaco, sensazioni olfattive o uditivi eccetera, geo-referenziandole e visualizzandole mediante grafici su una mappa territoriale. La visualizzazione d'insieme dei dati raccolti traccia una mappa emozionale collettiva costituita dalla somma delle osservazioni individuali⁷.

Gli esempi di mappe soggettive sono sempre più numerosi e rappresentano a tutti gli effetti un nuovo e interessante filone di studio e di applicazione della rappresentazione della città e del territorio, quello della cosiddetta cartografia creativa. Più che discendere da esempi di *map art* tipici del Novecento, dai dadaisti ai surrealisti, fino Jasper Johns (1940-1994) e Alighiero Boetti, la cartografia creativa attinge a una serie di discipline diverse, dalla cartografia agli studi urbani, dall'architettura al visual design, dalla sociologia alle arti performative. Praticata sia da professionisti sia da semplici appassionati, la cartografia creativa comprende una vasta gamma di forme espressive, analogiche, digitali, basate sulle arti performative eccetera, che declinano in modi diversi il linguaggio visivo della mappa, al fine di rappresentare ed evocare i molteplici e spesso celati aspetti di un luogo legati alla soggettività, esaminando i complessi rapporti che intercorrono tra persone, territorio e paesaggio, considerandone la memoria, le percezioni, le relazioni e i vissuti esistenziali ed emozionali. Proprio per la sua natura interdisciplinare e trasversale, la cartografia creativa trova espressione nelle gallerie d'arte come nei blog, nelle riviste tanto quanto nella letteratura, negli atlanti d'artista così come nelle opere d'arte visiva

[Berry 2013]. A partire dal volume *You Are Here: personal geographies and other maps of the imagination* [Harmon 2004] fino al più recente *A Map of the World According to Illustrators and Storytellers* [Antonis 2015], sono state pubblicate un vasto numero di opere attinenti la cartografia creativa. Dal volume *An Atlas of Radical Cartography*, che raccoglie 10 mappe e 10 saggi su vari temi di rilevanza sociale «dalla globalizzazione alla spazzatura» [Bhagat / Mogel 2008], a quello di Denis Wood *Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas*, che raccoglie una serie di poetiche rappresentazioni cartografiche di come era un quartiere della sua città nei primi anni '80 [Wood 2008]. Dall'ossessiva raccolta di *Strange Maps* che Frank Jacobs ha fatto prima in un blog e poi in un libro [Jacobs 2009]⁸, alla raccolta di mappe schizzate a mano libera nella pratica quotidiana, che grazie al database nel sito handmaps.org, possono essere digitalizzate dagli utenti e salvate a imperitura memoria [Harzinski 2010]⁹. Dal volume pubblicato da Hans Ulrich Olbrist, *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*, che raccoglie 130 mappe immaginate da altrettanti artisti e creativi [Olbrist 2014], a *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*, pubblicata nel 2013 a stampa e consultabile in modo interattivo anche su internet. Quest'ultima è un'opera collettanea di testi e illustrazioni, disegni, foto eccetera, che fornisce varie interpretazioni di che cosa possa essere una mappa, secondo il punto di vista di scrittori, artisti, filosofi e pensatori come Alain de Botton, Geoff Dyer, Olafur Eliasson, Denis Wood. Le storie, e le relative mappe, vanno dalla mappa di Chloe Aridjis's che racconta i percorsi quotidiani di una *homeless* in Mexico City a quella di Geoff Dyer che riporta tutti i principali ricordi della sua infanzia e adolescenza, georeferenziandoli, a quella di John Simpson's che illustra i pericoli legati ai percorsi indotti dal Gps in South Africa. [Dyer 2013].



Fig. 4: Antoine Corbineau, Marseille / France 2012 [BTHERE Magazine Maps, Brussels Airlines, 2012]. Una delle mappe di varie città europee che Antoine Corbineau ha realizzato per la rivista "BThere" della Brussels Airlines [ANTONIS 2015].

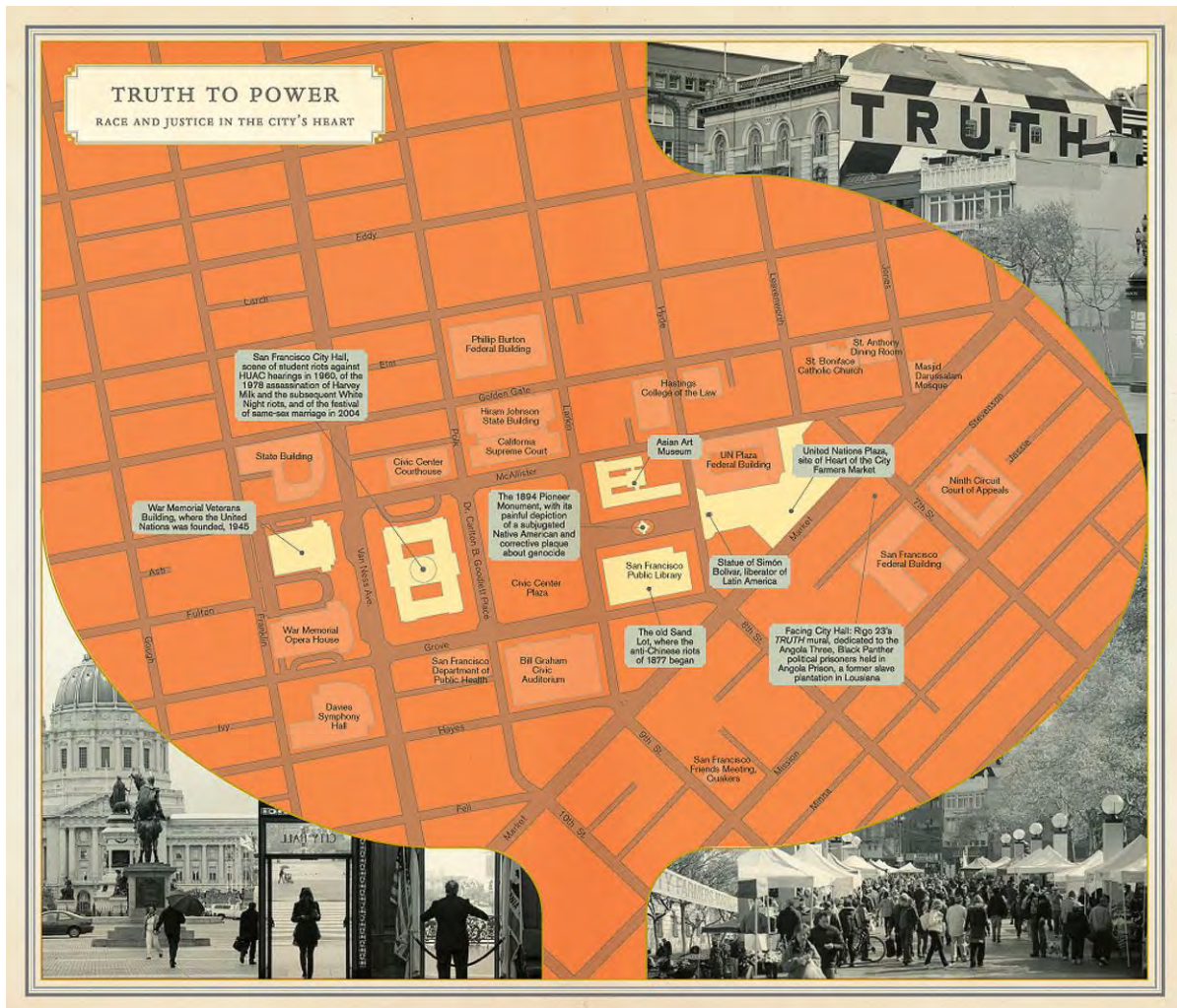


Fig. 5: Rebecca Solnit, *Infinite City: A San Francisco Atlas* (2010).

Una delle mappe di San Francisco: in questa mappa vengono riportati eventi, luoghi e situazioni che hanno a che fare con i diritti umani e la discriminazione razziale.

Da *Mapping Manhattan*, che raccoglie 75 mappe realizzate da New Yorkers ai quali l'autrice ha chiesto di raccontare il loro vissuto di Manhattan disegnandone una mappa [Cooper 2013], fino a *Infinite City: A San Francisco Atlas*, che raccoglie una serie di mappe ognuna delle quali racconta uno specifico aspetto della San Francisco passata e presente, come fossero tanti strati della memoria da sovrapporre. Secondo l'autrice, Rebecca Solnit, è possibile affermare che ogni città possa avere infinite mappe soggettive e infinite interpretazioni, in quanto ognuno dei suoi abitanti, del presente e del passato, ne ha avute almeno una decina [Solnit 2010].

Conclusioni

Le mappe soggettive richiamano per molti versi i metodi sperimentali e inesatti dell'antica cartografia antica e, come quella, si basano sulla raccolta di dati soggettivi, che sono il frutto di un sopralluogo e di un rilevamento diretto del territorio. La cartografia soggettiva

ha in comune con quella tradizionale il rapporto dialogico con il mondo, l'esplorazione e l'interpretazione soggettiva come presupposto indispensabile per mappare, nonché la coincidenza delle figure del cartografo e del rilevatore.

Le mappe soggettive si inseriscono inoltre nel solco della psico-geografia di matrice situazionista, che indagava criticamente il rapporto tra uomo e città, tra società e sviluppo urbano [Vazquez 2010]. Le mappe di Nold non possono non ricordare in vario modo le *dérives* ludico-esplorative di Guy Debord (1931-1994). Non ultimo, la cartografia soggettiva è debitrice degli studi sulla percezione della città compiuti da Kevin Lynch negli anni '60, il quale ha analizzato la forma della città a partire da chi la abita, introducendo lo strumento della mappa mentale, con cui far raffigurare agli abitanti la loro immagine della città, esplorando il significato dei luoghi attraverso l'esperienza diretta degli abitanti [Lynch 1960]. L'immagine della città, per Kevin Lynch (1918-1984) come per Rebecca Solnit, è il risultato della sovrapposizione e interrelazione delle molte, se non infinite, immagini individuali: «a collection of versions of a place, a compendium of perspectives, a snatching out of the infinite either of potential versions a few that will be made concrete and visible» [Solnit 2010, VII].

Ancora oggi gli studi di Lynch sono un riferimento per interi filoni di studio e di progetto sulla città contemporanea: pensiamo ai workshop di Community Planning, dove agli abitanti è chiesto di disegnare il proprio quartiere, o alle tante esperienze svolte con varie categorie di persone alle quali, per finalità differenti, viene richiesto di disegnare una mappa dei luoghi che vivono.

L'atto del mappare resta dunque lo strumento per eccellenza per prendere coscienza del proprio ambiente fisico, delle sue caratteristiche e sfaccettature, e il gesto del disegnare la geografia del territorio corrisponde al tentativo di riappropriarsi di uno spazio, cogliendone appieno la sua complessità. La cartografia creativa, nelle sue varie declinazioni che coniugano gli strumenti digitali più avanzati con il disegno a mano libera, riporta l'atto del disegnare la città e il territorio al suo ruolo di medium interpretativo tra il soggetto e la conoscenza del mondo, come possibile motore di ragionamenti, narrazioni e progetti.

Bibliografia

- AKERMAN, J., KARROW, Jr. R. (2007). *Maps. Finding our place in the world*. London: University of Chicago Press.
- ANTONIS, A. (2015). *A Map of the World According to Illustrators & Storytellers*. Berlin: Gestalten.
- BHAGAT, A. / MOGEL, L. (2008). *An Atlas of Radical Cartography*. Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press.
- BRUNO, G. (2006). *Atlante delle emozioni*. Milano: Mondadori.
- CATIZZONE, A. (2007). *Fondamenti di Cartografia*. Roma: Gangemi.
- COSGROVE, D. (2007). *Mapping the World*, in: *Maps. Finding our place in the world* a cura di J. AKERMAN, Jr. R. KARROW. London: University of Chicago Press, 2007, pp. 65-115.
- DYER, G. et alii. (2013). *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*. London: Visual Edition.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.
- FARINELLI, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- FARRAUTO, L. (2012). *Le immagini della città. Gerusalemme e la stratificazione del senso*. PhD Dissertation. Politecnico di Milano.
- GARFIELD, S. (2013). *On the map*. London: Profile Books LTD.
- HARZINSKI, K. (2010). *From Here to There A Curious Collection from the Hand Drawn Map Association*. NewYork: Princeton Architectural Press.
- JACOBS, F. (2009). *Strange Maps: An Atlas of Cartographic Curiosities*. Viking.

MARCO MUSCOGIURI

- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge MA: MIT Press.
- OFFENHUBER, D., RATTI, C. (2014). *Decoding the City: Urbanism in the Age of Big Data*. Basel: Birkhäuser Verlag, Verlag AG.
- OLBRIST, H. U. (a cura di) (2014). *Mapping It Out: An Alternative Atlas of Contemporary Cartographies*. London: Thames & Hudson.
- SOLNIT, R. (2010). *Infinite City: A San Francisco Atlas*. Berkeley / London: Univ. of California Press.
- TURCHI, P. (2004). *Maps of the imagination*. San Antonio: Trinity University Press.
- VALLEGA, A. (2006). *La Geografia del tempo, Saggio di geografia culturale*. Torino: Utet.
- VAZQUEZ, D. (2010). *Manuale di Psicogeografia*. Cuneo: Nerosubianco edizioni.
- WOOD, D. (1992). *The power of maps*. New York / London: The Guilford Press.
- WOOD, D. (2006). *Map Art*. In *Cartographic Perspectives*, n. 53, pp. 5-15
- WOOD, D. (2010). *Everything Sings: Making the Case for a New Cartography*. New York: Siglio Press.
- WOOD, D., FELLS, J. (2010). *Rethinking the power of maps*. New York/London: The Guilford Press.

Note

- ¹ <http://cartografareilpresente.org>, consultato il 5 giugno 2016.
- ² <http://www.openstreetmap.org>, consultato il 5 giugno 2016.
- ³ <http://www.ushahidi.com>, consultato il 5 giugno 2016.
- ⁴ <http://trendsmap.com/>, consultato il 5 giugno 2016.
- ⁵ <http://www.gpsies.com/>, consultato il 5 giugno 2016.
- ⁶ <http://senseable.mit.edu/>, consultato il 5 giugno 2016.
- ⁷ <http://www.softhook.com/>, consultato il 5 giugno 2016.
- ⁸ <http://bigthink.com/experts/frankjacobs> consultato il 5 giugno 2016.
- ⁹ <http://www.handmaps.org/>, consultato il 5 giugno 2016.

Il fondo iconografico della Biblioteca comunale di Trento tra passato e futuro *The iconographic collection of the Public Library of Trento from the past to the future*

MILENA BASSOLI

Biblioteca Comunale di Trento

Abstract

The Public Library of Trento (Italy) preserves an iconographic collection of considerable importance, particularly for local history: about 20,000 items, including engravings, drawings, prints, photographs, postcards and maps. The aim of the "Catina" project [Catalogo trentino di immagini, <http://www.catinabib.it>], is to enhance access to the collection through online services and wider documentation. At the moment, users can consult images and information on about 6,000 postcards, 500 engravings and 150 maps, all rare documents of value for their historic and cultural content concerning Trentino.

Parole chiave:

Trento, Catina, Cartoline, Incisioni, Mappe

Trento, Catina, Postcards, Engravings, Maps

Introduzione

Quando il 1 gennaio 1856 la Biblioteca comunale di Trento si aprì alla città per la prima volta, il nucleo delle sue collezioni era già formato. Il fondo antico della biblioteca si costituì infatti inizialmente grazie soprattutto a tre contributi essenziali: il lascito per disposizione testamentaria del vescovo Giovanni Benedetto Gentilotti (1672-1725) nel 1725, la biblioteca ecclesiastica, cioè la biblioteca principesco-vescovile, in cui confluirono in un secondo tempo anche le raccolte dei conventi soppressi, e il fondo del giurista Antonio Mazzetti (1784-1841) nel 1841. Ovviamente non furono questi gli unici cospicui doni che contribuirono ad arricchire la nostra biblioteca: i fondi non avrebbero raggiunto le dimensioni attuali – più di 700 mila monografie moderne, 8 mila titoli di periodici, circa 50 mila libri antichi, 20 mila unità inventariali della sezione manoscritti, tra cui 181 codici anteriori al Cinquecento – senza l'apporto di altri fondamentali lasciti. La biblioteca, oggi ufficialmente denominata Servizio Biblioteca e Archivio storico del Comune di Trento, è una biblioteca pubblica e di conservazione e dal 1922 è depositaria per tradizione e per legge della raccolta e del deposito della documentazione locale, con una particolare attenzione a tutto ciò che concorre a preservare e a trasmettere l'eredità storica e culturale del territorio.

1. I fondi speciali

La sezione di conservazione si occupa dei materiali rari e di pregio della biblioteca: al loro interno troviamo, oltre ai libri antichi, ai manoscritti e ai codici, anche raccolte documentarie ibride, le cosiddette collezioni speciali: materiali provenienti dalle diverse donazioni, ma organizzati in sezioni sulla base delle caratteristiche estrinseche. Così

MILENA BASSOLI

come per altri materiali della biblioteca, i pezzi hanno perso il vincolo che li teneva uniti fisicamente nelle raccolte originali, ma alle quali sarebbero tuttora riconducibili grazie all'indicizzazione, realizzata in fase di catalogazione, delle note di possesso, degli ex libris e dei timbri presenti sui documenti, di tutti quei segni insomma che troviamo sui libri e che ci raccontano la loro storia.

In quest'occasione si tratterà soprattutto del fondo cartografico e del fondo iconografico, che riuniscono materiale eterogeneo prodotto tra il Cinquecento e il Novecento secolo.

Il fondo geografico o cartografico raccoglie circa 10 mila carte geografiche e topografiche, mappe, atlanti e, in linea di massima, è rintracciabile nel Catalogo bibliografico trentino [www.cbt.biblioteche.provincia.tn.it/oseegenius/]. I pezzi sono individuabili grazie a una segnatura che ne caratterizza il soggetto, generale o locale, il periodo di produzione e il formato e sono di notevole importanza, non solo per ripercorrere l'evoluzione della cartografia, ma anche per ricalcare, nel caso della documentazione locale, la peculiare posizione di Trento e del Trentino dal punto di vista storico e politico.

Il fondo iconografico raccoglie diverse tipologie di materiale: circa 15 mila tra cartoline illustrate, xilografie, calcografie, litografie, disegni, fotografie. Il cospicuo patrimonio originale, formatosi parallelamente al fondo librario e manoscritto, è stato incrementato con importanti e ricche raccolte private, tra cui ricordiamo quella di Velia Galeati Franzinelli, la donazione più recente, offerta alla biblioteca nel 2011.



Fig. 1: A. Ortelius, B. Brognolo. Veronae urbis territorium. Calcografia. Antwerpen: Plantin, 1579 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo cartografico, TG 1 e 04].



Fig. 2: A. Sommer. *Prospekt der Stadt Trient*. Calcografia. Wien: Eder, 1750-1800 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo iconografico, TI 1 f 193].

Il fondo iconografico, multiforme, è variamente ordinato, ma il nucleo più consistente e più interessante della raccolta è costituito dalle cartoline e dalle incisioni, due prodotti artistici che possono essere considerati uno l'evoluzione dell'altro.

Entrambi sono prodotti a stampa e, di conseguenza, prodotti seriali: conclusa la lunga stagione del libro manoscritto e della sua illustrazione miniata, dalla metà del Quattrocento le antiche pratiche orafe combinate con le nuove tecniche tipografiche, diffondono in maniera massiccia un nuovo tipo di illustrazione, venendo incontro alla richiesta di un pubblico sempre più vasto.

Entrambi diffondono, nella loro versione paesaggistica, vedute più poetiche che documentarie, più ideali che reali. Nonostante questo, incisioni e cartoline possono aiutarci a ricostruire attivamente la memoria di un territorio, mettendo a confronto ciò che è presente e ciò che non lo è più.

2. Catina

Il desiderio di valorizzare il fondo iconografico della biblioteca, con particolare attenzione a cartoline e incisioni, risale a qualche anno fa, quando la Sezione di conservazione stava vivendo la conclusione di un lungo e importante lavoro: la bibliografia on line delle edizioni trentine di Ancien Régime, *ESTeR: editori e stampatori di Trento e Rovereto* [www.esterbib.it].

Si voleva cogliere l'occasione per procedere a un riordino del materiale, che, soprattutto per ciò che riguardava le cartoline, giaceva raccolto in album ordinati sì per luogo e per zona, ma non catalogato, quindi non conosciuto e di difficile consultazione. Le stampe invece, per lo più sciolte e ordinate per formato, erano dotate di un inventario cartaceo in

MILENA BASSOLI

cui erano descritte piuttosto sinteticamente: la mediazione del bibliotecario era, quindi, pressoché imprescindibile.

Come già sottolineato, la Biblioteca comunale di Trento riserva una particolare attenzione a tutto ciò che concorre a preservare e a trasmettere l'eredità storica e culturale del territorio e le immagini sono i documenti che, più di altri, ci restituiscono immediatamente la storia, ce la fanno rivivere, ci raccontano monumenti, strade, paesaggi, ma anche momenti irripetibili, persone, atteggiamenti e abitudini. La diffusione on line del nostro patrimonio iconografico avrebbe costituito una preziosa risorsa per un vasto pubblico e allo stesso tempo avrebbe permesso una consultazione degli originali sempre meno frequente e, di conseguenza, una migliore conservazione degli stessi.

Nacque così il catalogo trentino delle immagini della Biblioteca comunale di Trento denominato *Catina*, in onore di Caterina Unterveger (1830-1898), la prima fotografa trentina, sorella del più famoso Giovanni Battista (1833-1912), primo fotografo stabile locale. Inizialmente la base dati fu suddivisa in due collezioni, cartoline e incisioni, a cui successivamente si aggiunse la raccolta delle carte geografiche, tutte relative al Trentino. All'interno del catalogo i documenti sono descritti e digitalizzati, sono possibili ricerche anche avanzate e le immagini sono liberamente scaricabili a bassa risoluzione.

Il progetto fu presentato nel 2010 e contestualmente venne organizzata la mostra «Lo stesso suolo lo stesso nome. Immagini di Trento dal XVI al XX secolo», il cui originale e divertente allestimento permise di rendere visibili sia il fronte che il retro delle cartoline, esposte secondo una disposizione che mirava a riprodurre un ideale tour cittadino tra i luoghi più significativi della vita urbana. Furono organizzate visite guidate rivolte sia alla cittadinanza sia alle scuole, che ebbero un notevole successo. Ci rendemmo conto che permettere l'osservazione diretta della storia della propria città era fondamentale, perché la comunità ne aveva esperienza diretta e il racconto sostenuto dalle immagini aveva una forza incredibile.

Nacque così l'idea di *Trento di carta*.

3. Trento di carta

27 giugno 1830. Entriamo in città attraverso una porta stretta e scura, vera porta di cittadella del medioevo. Alla nostra sinistra lasciamo un grande castello sormontato da merli enormi e dominato da un alto torrione; è al contempo palazzo e fortezza. ... Stavamo mettendo piede a terra per entrare in un immenso albergo, che nel suo aspetto di pulizia risentiva ancora della vicinanza della Germania, quando siamo stati assaliti da uno sciame di bambini chiassosi e mezzi nudi, ai quali abbiamo gettato qualche monetina...

Tra le case i contrasti sono molto marcati. Solo due o tre strade presentano un profilo regolare; nel resto della città le catapecchie sono accostate alle dimore di lusso; spesso inoltre, una casa che comincia come palazzo alla base termina come capanna in cima. Le ricche finestre gotiche, gli eleganti balconi, le modanature preziose sono sormontate da un qualsiasi tetto scuro, sostenuto da travi ed assi tarlate e da dove spuntano brandelli di tela strappata, che penzolano sulla strada. È un bizzarro miscuglio di ricchezza e di povertà. ... La popolazione di Trento è di 15.000 abitanti, ma la città ne potrebbe contenere 25.000: col risultato che le strade principali sembrano deserte. ... La città è coronata da una profusione di torri e campanili. Mentre stavamo ammirando, presso piazza Duomo, un alto edificio merlato in modo barbaro e trivellato in cima da grandi feritole, una campana si è messa in movimento. Sulle prime, si sarebbe detto che questa torre visse, che parlasse. ...

L'Adige a Trento ha la stessa larghezza della Senna a Parigi, ma le acque impetuose di questo fiume gli danno l'apparenza di un vero torrente; e come le acque di tutti i fiumi di montagna, sono soggette a piene improvvise e paurose. L'anno scorso, verso metà settembre, l'acqua inondò una parte della città e si temette per gli edifici posti in riva agli argini [Mercey 1988, 206-245].

Così inizia *Trento di carta*, uno dei percorsi didattici proposti dalla Biblioteca comunale di Trento in collaborazione con l'Archivio Storico del Comune di Trento alle scuole cittadine, e, da un paio d'anni, in occasioni particolari, anche ad un pubblico adulto.

Il progetto si propone di valorizzare le nostre raccolte cartografiche e iconografiche, anche con un taglio divulgativo adatto ad un target di bambini, ragazzi e adulti non esperti, e allo stesso tempo di soddisfare il piacere del ricordo e della memoria.

La città di Trento è mostrata attraverso diverse tipologie di rappresentazione: tracciata dai geografi sulle carte e sulle mappe, disegnata quando appare d'improvviso all'orizzonte dei viaggiatori nelle incisioni ottocentesche, fotografata nei luoghi topoi sulle cartoline, raccontata ai turisti curiosi nelle guide. Molteplici sono le motivazioni che sottendono alla rappresentazione di un luogo e, di conseguenza, diversi saranno i risultati e gli utilizzi. Con le collezioni della biblioteca è stato costruito un percorso che ha dato la possibilità di intrecciare e sovrapporre le differenti interpretazioni della nostra città per narrarne la storia e individuarne le forme, non solo dal punto di vista diacronico, ma anche sincronico.

L'allestimento dei materiali, esposti in originale nella sala usata per il percorso, non segue infatti un ordine cronologico, ma tematico, individuando gruppi di documenti esposti per categorie omogenee.



Fig. 3: C.J. Billmark. Trento (Tyrol). Litografia. Paris: Lemercier, 1852 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo iconografico, TI 1 f 80].

MILENA BASSOLI

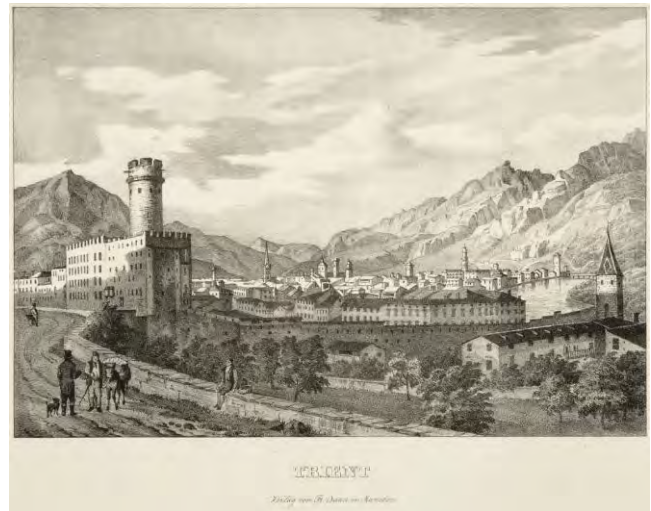
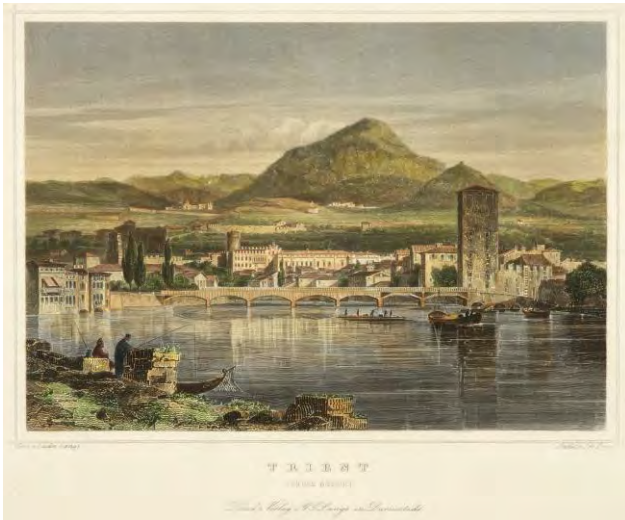


Fig. 4: L. Lange (dis.), J. Poppel (inc.). *Trento innere Ansicht*. Calcografia. Darmstadt: Lange, 1846 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo iconografico, TI 1 f 169].

Fig. 5: A. Godermayr. *Trento*. Litografia. München: Sauer, 1830-1840 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo iconografico, TI 1 f 148].

Dopo aver ascoltato la città descritta da Frederic de Mercey (1803-1860) nel 1833 e dopo aver ammirato la riproduzione dell'acquerello di Albrecht Dürer (1471-1528) del 1494, considerato la prima veduta certa della città di Trento, la narrazione della città continua con le vedute. Il filo che lega la rappresentazione paesaggistica con la diaristica di viaggio, soprattutto ottocentesca, è noto. L'esperienza del viaggio di formazione dei giovani aristocratici e degli artisti del Nord Europa aveva come obiettivo privilegiato le meraviglie delle grandi città d'arte italiane: vi è una ricca produzione letteraria legata all'esperienza del Grand Tour e superbe realizzazioni visive e plastiche dei tipici soggetti pittoreschi, immersi nell'antico di cui la nostra penisola era particolarmente ricca. Trento, una piccola città a cavallo tra Germania e Italia, non costituiva certamente una delle mete predilette, ma aveva la fortuna di trovarsi all'incrocio tra la via Regia, che collegava Milano e Venezia, e la via Imperiale, passaggio obbligato tra Nord e Sud, comoda stazione di sosta e di riposo durante questi viaggi lunghi e avventurosi. E così si diffondono le immagini di una città popolata da contadini abbigliati in maniera pittoresca, di pastori che conducono le greggi su viottoli fiancheggiati da rovine suggestive e romantiche lungo il corso dell'Adige. Lo sguardo del viaggiatore incantato dalla vista del lato della città che si appoggia sul suo fiume, fornisce l'occasione per far osservare i suoi elementi più caratteristici, il Castello del Buonconsiglio, le torri, il Duomo, e quelli che, nel corso degli anni, hanno subito modificazioni urbanistiche sostanziali, il corso del fiume Adige, le mura di cinta, i ponti, le abbazie.

Tutti questi elementi vengono ripresi durante l'osservazione dei documenti del gruppo successivo, costituito dalle piante prospettiche a volo d'uccello, tipiche soprattutto dei secoli Cinquecento e Seicento. In questo periodo la città non subì cambiamenti rilevanti e le mappe ripetono fedelmente, con varianti minime, e che comunque non riguardano l'impianto cartografico, il modello della prima pianta di questo tipo, quella incisa e stampata a Venezia nel 1562 da Giovanni Andrea Vavassore (1518-1572). Così è anche

per una delle mappe esposte in occasione del percorso, prodotta da Franz Hogenberg (1535-1590) e stampata probabilmente all'inizio del Seicento.

Rispetto alle vedute precedenti, differente è l'intento della rappresentazione e differente è il punto di vista da cui la città è ritratta: mentre i vedutisti ottocenteschi prediligono la ripresa da nord, in questo caso la posizione del geografo è sulla collina occidentale con lo sguardo rivolto a est. I partecipanti al percorso sono invitati a ritrovare quegli elementi urbanistici, già individuati nelle vedute, che nelle mappe sono rappresentati con relativa precisione prospettica e con una scala di riduzione grafica piuttosto approssimativa. Gli edifici principali sono trattati con maggior riguardo rispetto agli altri e dalla loro osservazione emerge con chiarezza il motivo che diede l'occasione alla pubblicazione dell'archetipo di queste mappe: il XIX concilio ecumenico che si svolse in città tra il 1545 e il 1563. Il Duomo e la chiesa di Santa Maria Maggiore, luoghi primari in cui si svolgevano le sessioni conciliari, non solo sono sproporzionatamente più grandi rispetto agli edifici che li circondano, ma, emergono anche per il bel blu dei loro tetti rispetto al rosso delle case vicine. Il punto di vista da ovest era ideale per descrivere l'esatta conformazione della città «in foggia di cuore» [Mariani 1673, 12], mentre l'utilizzo dell'incisione su rame permetteva ai cartografi una più precisa, rispetto alla xilografia, e accurata riproduzione del profilo di Trento.



Fig. 6: F. Hogenberg. *Tridentum Trient*. Calcografia. Köln: Buchholtz ecc., 1581-1621 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo cartografico, TG 1 e 14].

MILENA BASSOLI

La visione dall'alto rende con chiarezza la disposizione urbanistica di strade, piazze e palazzi, la struttura delle mura medievali e l'andamento sinuoso del fiume Adige.

Il passaggio al successivo gruppo di rappresentazioni ci permetterà di raccontare come, proprio attraverso la modifica sostanziale di questi due ultimi elementi nel corso della seconda metà dell'Ottocento, cioè l'abbattimento graduale delle mura e la deviazione del fiume, il volto pressoché immutabile della città degli ultimi secoli, sia stato alterato profondamente. Ci troviamo di fronte alle piante otto-novecentesche conservate presso l'Archivio storico del Comune, diretta evoluzione delle mappe prospettiche precedenti, ma con caratteristiche avanzate di precisione e scientificità. La proporzione tra le dimensioni sulla carta e le reali misure degli oggetti rappresentati sono rispettate e danno conto con precisione del progressivo rinnovo della scena urbana.

La volontà del potere centrale viennese di creare un solido e veloce collegamento tra nord e sud con la costruzione della linea ferroviaria Verona-Bolzano, innescò una serie di mutamenti urbanistici considerevoli: la rettifica dell'Adige per facilitare l'attuazione del progetto ferroviario allontanò definitivamente il fiume dalla città, l'abbassamento e la demolizione delle mura di cinta medievali facilitò una rapida espansione e la creazione di nuovi quartieri.

Conseguenza della trasformazione e velocizzazione del traffico nella valle dell'Adige fu l'incremento del turismo e l'ampliamento della sua base sociale.

L'ultimo gruppo di materiale scelto per il percorso ci aiuta a illustrare una nuova modalità di descrizione della città: le guide turistiche e le cartoline.

Le prime cartoline illustrate furono pensate nella seconda metà dell'Ottocento come mezzo di promozione turistica di alberghi e luoghi di villeggiatura ed ebbero uno straordinario successo sia per il costo ridotto rispetto alle normali lettere, sia per la velocità di consegna al destinatario. La cartolina illustrata poteva essere utilizzata dal turista per inviare saluti veloci a parenti e amici, ma poteva essere impiegata come mezzo di comunicazione telegrafica anche all'interno della stessa città. Si sostituiscono ai dipinti e alle vedute, con una visione decisamente più realistica, anche se parziale, del luogo in oggetto e, in un'epoca in cui ancora le possibilità e la cultura del viaggiare erano riservate a pochi, costituiscono uno straordinario strumento per ampliare le conoscenze geografiche. Talvolta erano inserite a integrazione delle illustrazioni nelle guide turistiche, dalle quali si potevano staccare e inviare.

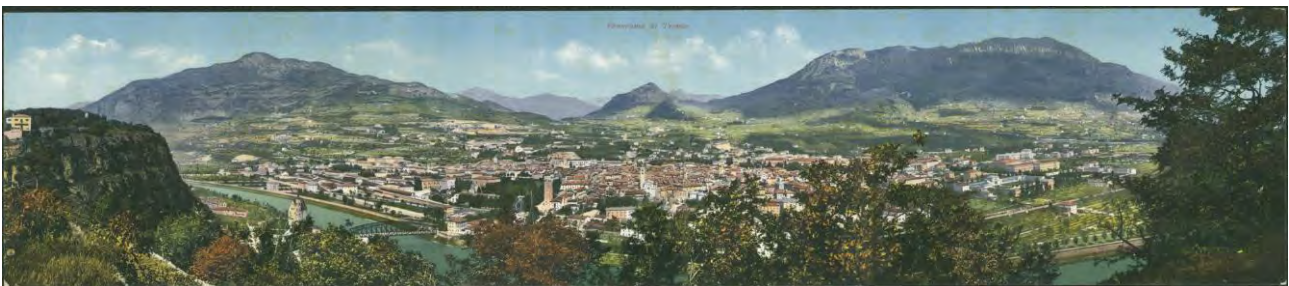


Fig. 7: Panorama di Trento. Cartolina. Bolzano: Amonn, 1910 [Biblioteca comunale di Trento, Fondo iconografico, TIC511-1564].

Le guide turistiche sono i documenti che sono stati sistemati a conclusione del percorso, proprio perché sembrano inglobare tutte le categorie descrittive precedenti: la descrizione

e l'informazione utile, la veduta, la pianta, l'immagine. Le guide rappresentano la rappresentazione del mutamento del senso e dello stile del viaggio: certamente l'attenzione viene posta sulle bellezze naturali, artistiche e sugli usi e costumi della popolazione, ma anche sugli itinerari, sui prezzi, sulle possibilità di alloggio, sui commerci. La città appare nuovamente da una nuova e diversa prospettiva rispetto alle precedenti, l'ultima, per quello che riguarda *Trento di carta*.

Conclusioni

In una fase di grandi mutamenti sociali, urbanistici e produttivi, non si può prescindere dalla conservazione e dalla valorizzazione della memoria, con la coscienza che la conoscenza può essere la base di una maggior consapevolezza del presente.

Questo, tra l'altro, è uno dei valori espressi nella mission del Servizio biblioteca del Comune di Trento ed è ciò che ci spinge, da custodi, ad aprire a tutti un patrimonio che è di tutti. I documenti offrono la possibilità di costruire la narrazione storica e di renderla più accattivante e più affascinante, di contribuire a creare la consapevolezza dello stretto legame tra uomo e territorio e della dimensione locale delle storie generali.

Ricostruire storicamente il paesaggio è rilevante per comprendere il presente del territorio stesso, educando anche all'osservazione della sua specificità e della sua ricchezza.

Bibliografia

BOCCHI, R, ORADINI, C. (1983). *Trento*. Roma-Bari: Laterza.

CETTO, A. (1956). *La biblioteca comunale di Trento nel centenario della sua apertura*. Firenze: Olschki.

Lo stesso suolo lo stesso nome. Immagini di Trento dal XVI al XX secolo (2010). Catalogo della mostra a cura della Biblioteca comunale di Trento. Trento: Comune di Trento.

MARIANI, M. (1673). *Trento con il sacro Concilio et altri notabili*. Trento: Zanetti.

MERCEY, F. (1988). *Viaggio attraverso il Tirolo*. Ristampa anastatica dell'edizione di Paris, 1833. Trento: Panorama.

Sitografia

<http://www.bibcom.trento.it/>, consultato 30 maggio 2016

<http://www.catinabib.it/>, consultato 9 giugno 2016

<http://www.cbt.biblioteche.provincia.tn.it/oseegenius>, consultato 13 maggio 2016

<http://www.esterbib.it>, consultato 31 maggio 2016

Note

¹ Missione e valori del Servizio biblioteca e archivio storico (<http://www.bibcom.trento.it>)

Città e paesaggi nuovi del Regno delle Due Sicilie nelle pagine del «Poliorama pittoresco» (1836-1860)

Cities and new landscapes of the Kingdom of the Two Sicilies from the pages of Poliorama pittoresco (1836-1860)

GIUSEPPE PIGNATELLI

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

The «Poliorama pittoresco» (1836-1860) was the most popular Neapolitan illustrated magazine in the first half of the 19th century thanks to the «drawings useful to explain the articles about arts, history, archeology and delicious places». Many contributions were to describe «countries of the Old and New World», and the many illustrations represent a valiant support to narrations characterized, instead, by a generic superficiality. Aimed at the rediscovery of little-known places (as the reportage in Pontine Islands) or the ones deeply transformed in those years (for example, the new industrial landscapes of the Ponte della Maddalena near Naples, or Sora and the Irno valley), the picturesque travels in the Neapolitan provinces play an important role supporting the socio-economic studies of the kingdom – outcome of the established 18th century tradition – with the easier demology and historical-descriptive observation.

Parole chiave

Regno delle Due Sicilie, trasformazioni del paesaggio, periodici illustrati dell'Ottocento

Kingdom of the Two Sicilies, landscape transformations, 19th century illustrated magazines

Introduzione

Nel variegato panorama dell'editoria periodica napoletana della prima metà del XIX secolo, il «Poliorama pittoresco» rappresenta senz'altro la più longeva e fortunata rivista illustrata di cultura artistica, pubblicata con poche interruzioni tra il 1836 e il 1860 con il palese intento, come rimarcato nel sottotitolo, di «spandere in tutte le classi della società utili conoscenze di ogni genere, e rendere gradevoli e proficue le letture in famiglia».

Il primo ventennio di regno di Ferdinando II di Borbone costituì d'altra parte un momento di straordinaria vitalità nel complessivo rinnovamento, metodologico in primis, della storiografia artistica locale, e che proprio nelle pubblicazioni periodiche avrebbe trovato quella spinta, seppur tardiva, da tempo auspicata [Barrella 2007, 21].

Mi riferisco innanzitutto a «Il progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», quadrimestrale fondato nel 1832 da Giuseppe Ricciardi (1808-1882) e diretto poi da Lodovico Bianchini (1803-1871), prima fra le riviste napoletane a esporre indifferentemente di arti, filosofia, storia, economia e scienze senza porsi in concorrenza con le pubblicazioni specializzate; un modello divulgativo ancora sostanzialmente sconosciuto ai tipi napoletani, ma prontamente seguito da un gran numero di nuove testate destinate a un pubblico sempre più vasto ed esigente [Trombetta 2008, 60-61].

1. Il «Poliorama pittoresco»: propositi e modelli editoriali

Questi i presupposti con i quali, nell'agosto del 1836, vedeva la luce il primo fascicolo del «Poliorama» su iniziativa di Filippo Cirelli (1796-1867), rimasto tenacemente alla sua guida sino ai mesi immediatamente precedenti la caduta del regno, e di Salvatore Fergola (1799-1874), che ne reggerà invece le sorti per i soli primi quattro anni, senza dubbio i più vivaci e prolifici. Nell'arco di quasi un quarto di secolo, soffrendo solo nell'ultimo decennio gli effetti della crescente censura borbonica, la rivista avrebbe trattato numerosissimi argomenti e interpretato al meglio le istanze della più recente borghesia liberal-moderata grazie al basso costo, agli agili fascicoli settimanali, ai testi di facile comprensione e alle molte illustrazioni, un'accurata strategia editoriale che portò già dopo pochi mesi a oltre 4.000 abbonati non solo nella capitale, ma anche nelle più lontane province del regno.

Proprio per questo, nonostante i modelli ispirativi colti – oltre a «Il progresso», non bisogna dimenticare il ruolo tutt'altro che marginale riconosciuto alla «Revue encyclopédique» di Marc Antoine Jullien (1775-1848), edita a Parigi tra il 1819 e il 1833 -, Cirelli e Fergola si rifanno alla stampa illustrata già largamente diffusa in Europa, dal «Penny Magazine» londinese alle principali riviste d'oltralpe e italiane, condividendone la veste grafica e la scelta della *useful knowledge* grazie ai «disegni buoni a render chiari gli articoli di arti e mestieri, d'archeologia e di luoghi naturalmente o per arte deliziosi», individuando in particolare nella litografia, piuttosto che nell'incisione su rame, «il mezzo di render più dolci, più nitidi e finiti i disegni, specialmente i paesaggi» [«Poliorama pittoresco», vol. I, 3 e 106; Barrella 2007, 29].

Non deve quindi meravigliare se entrambi i direttori-proprietari siano figure di primissimo piano nell'Accademia artistica napoletana. Allievo del Reale ufficio topografico, Fergola si dedica dapprima allo studio delle lettere e dell'architettura, per specializzarsi poi nelle rappresentazioni di «cacce reali, feste popolari, varo di legni da guerra, inaugurazioni di strade ferrate, vedute dei dintorni di Napoli e solennità» [Giucci 1845, 485] e collocarsi appieno nel filone della pittura documentaria; figura poliedrica e originalissima è invece quella del Cirelli, maestro presso la Pubblica scuola elementare di Disegno ma soprattutto «inventore di macchine tipografiche» e sostenitore dell'illustrazione a stampa quale strumento divulgativo privilegiato. Nel proprio laboratorio a Pizzofalcone egli si occupa di «qualsiasi opera in cui la letteratura si associ alle belle arti, o queste alle arti meccaniche» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 287; Barrella 2007, 29-30], cercando di «trasformare un disegno in incisione senz'altro lavoro d'arte» [Giucci 1845, 613]; particolarmente interessato alla dagherrotipia, paragonata a «un disegnatore che fa presto, che ritrae una città e te la chiude fra quattro linee serbandone le sue più impercettibili minutezze» [«Poliorama pittoresco» vol. VI, 11], ne favorisce la diffusione nel regno, pubblicando nel dicembre del 1839 la prima immagine fotografica della capitale.

Senza tralasciare la trattazione di argomenti scientifici, storici e letterari, attraverso il largo utilizzo della litografia, le pagine del «Poliorama» ospitano così un gran numero di articoli di storiografia artistica, presente in tutte le sue diverse accezioni pur nella complessiva superficialità d'approccio [Barrella 2007, 32].

Non bisogna in ogni caso dimenticare che il «Poliorama» è prima di tutto «cittadino del mondo, che viaggia col racconto e coi disegni» alla ricerca di quei luoghi «che più s'accomandino per la loro originalità e le loro rimembranze» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 308], un atteggiamento tipico della visione romantica del viaggio, con il quale vengono descritti e rappresentati paesaggi assai lontani e diversi fra loro, dalle città del Messico alla

Nuova Zelanda, dall'India al Canada, tutti indistintamente accomunati dall'assenza di qualunque intento documentaristico a favore di pedanti riferimenti storici, religiosi o mitologici.

L'inevitabile ricorso a fonti di seconda mano, spesso anonime, influisce d'altra parte anche nell'ampia ma ben poco originale scelta degli "itinerari pittoreschi" europei – dai laghi svizzeri alle isole Ionie, dai castelli della Loira allo stretto del Bosforo – e italiani, che soprattutto dai primi anni Quaranta trovano spazio tra le pagine del «Poliorama» senza nulla aggiungere alla pubblicistica coeva.



Fig. 1: Napoli. Quadro fotografico eseguito il giorno 14 dicembre alla presenza di S. E. il Marchese Del Carretto Ministro della Polizia (da «Poliorama pittoresco», vol. IV, 1839-40, p. 183).

2. Dal Tronto a Marsala. Un giornale pittorico delle Due Sicilie

Un approccio sensibilmente diverso, merito questa volta della nutrita ed eterogenea schiera di autori che, a vario titolo, si alternano nella stesura dei testi, è viceversa riservato alla trattazione delle cosiddette memorie patrie, nonostante l'immagine della capitale e delle province che emerge dalle pagine del «Poliorama» si distacchi assai di rado dai consueti schemi figurativi tardo settecenteschi, e che grande fortuna godono proprio nei primi decenni dell'Ottocento. Senza dimenticare i più o meno stereotipati repertori di scorci napoletani riprodotti per un pubblico colto di viaggiatori stranieri: dalle vedute realizzate da Luigi Fergola per il *Recueil des vues les plus agréables de Naples et de ses environs*, pubblicato a Napoli nel 1804 e riedito poi anche in italiano, alla ben più cospicua raccolta

GIUSEPPE PIGNATELLI

dei *Souvenirs du Golfe de Naples* di Turpin de Crissé (1782-1859), edita a Parigi nel 1828. Mi riferisco in primis ai tre volumi del *Viaggio pittorico nel Regno delle Due Sicilie*, dati alle stampe tra il 1829 e il 1832 su iniziativa di Domenico Cuciniello (1780-1840) e Lorenzo Bianchi, coppia di litografi-editori che, come Cirelli e Fergola qualche anno più tardi, punteranno sulla stampa illustrata a larga diffusione. Sull'ambiziosa scia del *Voyage pittoresque* del Saint-Non, l'opera mirava a raccontare il regno nella sua totalità, per spingersi ben oltre i dintorni della capitale e raggiungere le province più lontane grazie ai testi di Raffaele Liberatore (1787-1843) e alle quasi 200 illustrazioni, molte delle quali dello stesso Fergola, permeate di quelle suggestioni che anticipano per molti versi la produzione della scuola di Posillipo [Bile 1997, 105]. L'influenza di questo genere di letteratura sul «Poliorama» è assai evidente, e non a caso la rappresentazione della Porta Capuana, integralmente ripresa dal *Viaggio pittorico*, ne inaugura la pubblicazione nell'estate del 1836, invito simbolico ad entrare nella città di Napoli e nel suo regno alla scoperta di tutte «quelle opere egregie che ancor restano de' tempi andati, e quelle che innalzate dalla mano de' contemporanei meritano di essere raccomandate» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 308].

Sulla falsariga delle ricognizioni settecentesche sulle condizioni economiche e civili delle province, senza mai perdere di vista il carattere di «cannocchiale del mondo», il «Poliorama» assume così il ruolo impegnativo di giornale pittorico delle Due Sicilie, offrendo al pubblico una sorprendente varietà di articoli «sullo stato così naturale, e così civile del Regno» con il dichiarato intento di «descrivere il bello e onorare la Patria» [«Poliorama pittoresco» vol. VI, 11]. Come sottolineato in una lettera di Giuseppe Novi (1820-1905) a Filippo Cirelli, pubblicata nel 1846, «inutile sarebbe però la storia del passato, inutilissimo lo specchio del presente, ove da essi non si traesse argomento e norma per l'avvenire» [«Poliorama pittoresco» vol. XI, 74], e proprio per questo il «Poliorama» avrebbe attinto da due miti contrapposti del sentimento romantico, quello del genio popolare e quello della ritrovata memoria storica [Barrella 2007, 31], sostituendo, e non di rado affiancando, all'analisi colta geografica, economica e sociologica la più agevole, ma non meno rilevante, osservazione demologica e storico-descrittiva.



Fig. 2: G. Gigante, Grotta azzurra nell'isola di Capri (da «Poliorama pittoresco», vol. II, 1837-38, p. 97).

Fig. 3: Le ville Sauvè e de Rivaz in Ischia (da Poliorama Pittoresco, vol. XII, 1847-49, p. 76).

Con l'indispensabile ausilio dell'illustrazione, ecco dunque un'eterogenea successione dei «luoghi più ameni e deliziosi dal Tronto a Marsala», paesaggi familiari o decisamente insoliti, scorci urbani e monumenti di città antiche e moderne, dai capoluoghi di distretto e di circondario alle più «piccole contrade dimenticate» e ai «cento e cento paesi distrutti», poi parzialmente raccolti ne *Il regno delle due Sicilie descritto ed illustrato*, pubblicazione a dispense curata dallo stesso Cirelli a partire dal 1853 e sospesa dopo la sua morte.

Ampio spazio è ovviamente dedicato alle tappe canoniche del grand tour tardo settecentesco, dalla tomba di Virgilio ai Campi Flegrei, dal Vesuvio all'Etna sino a Pompei, Paestum, Girgenti e Selinunte, accanto alle quali tuttavia assumono un peso sempre maggiore le nuove mete privilegiate soprattutto dai viaggiatori stranieri, Capri, Ischia e le coste di Sorrento e di Amalfi, vere e proprie icone del turismo ottocentesco.

3. Città e paesaggi nuovi

Alla scoperta di città e paesaggi nuovi, perché quasi del tutto dimenticati, seguendo gli itinerari meno battuti anche dalla letteratura odeporea coeva, si deve viceversa una serie di passeggiate promosse e finanziate dalla redazione del «Poliorama» con l'obiettivo di far conoscere quei «luoghi privi di storia, ma meritevoli di averla» [«Poliorama pittoresco» vol. XVI, 50], andando non di rado al di là della mera analisi demologica per denunciarne l'arretratezza civile ed economica. Su questa scia si collocano, ad esempio, i viaggi nei circondari di Gaeta, Sora, Caserta e Bari, senza dimenticare i ben più impegnativi attraversamenti della Marsica, del vallo di Bovino, delle Puglie e dell'entroterra siciliano.

La ricognizione delle isole Pontine, effettuata da Pasquale Mattei (1813-1879), nell'insolita veste di narratore e illustratore, rappresenta uno straordinario reportage su Ponza, Palmarola, Ventotene e Santo Stefano di eccezionale durata: appare in più numeri tra il 1855 e il 1857 per essere poi autonomamente pubblicato nella sua interezza. Con l'ausilio di un nutrito apparato iconografico, Mattei ripercorre sotto forma di dialoghi con la popolazione locale le vicende dell'arcipelago, dai primi insediamenti alle fondazioni monastiche, lodando i programmi di ripopolamento promossi dai Borbone nel secolo precedente non senza però denunciarne la sostanziale incompiutezza per «le miserevoli condizioni degl'Isolani, lasciando a quando a quando intravedere opportuni mezzi d'immeaglimento ed aspirazioni verso quelle virtù che pur troppo disgraziatamente languiscono nelle società in più vaste comunanze» [«Poliorama pittoresco» vol. XVI, 50].

Attingendo a piene mani dagli «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», vero e proprio organo ufficiale edito tra il 1833 e il 1857, inesauribile fonte dalla quale trarre le notizie più aggiornate «su quanto chi ne regge le sorti aggiunge, abbellisce e crea ogni anno» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 3], il «Poliorama» si fa anche portavoce delle iniziative promosse dal governo per la riorganizzazione infrastrutturale del regno: dalle nuove strade carrozzabili delle Calabrie, delle Puglie e degli Abruzzi ai ponti in ferro sul Garigliano e sul Calore, sino alle strade ferrate «che daran facile circolazione ai prodotti e alle ricchezze delle più fertili e più importanti provincie, accrescendo il benessere e la prosperità universale» [«Poliorama pittoresco» vol. XVI, 332].

GIUSEPPE PIGNATELLI

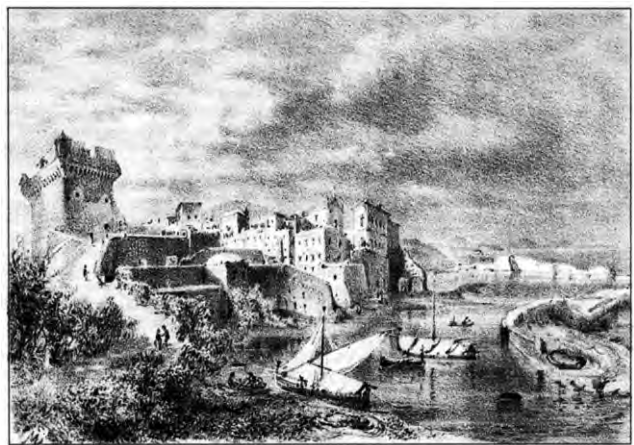


Fig. 4: P. Mattei, Ponza a volo d'uccello (da «Poliorama pittoresco», vol. XVI, 1855-56, p. 145).

Fig. 5: P. Mattei, Il porto di Ventotene (da «Poliorama pittoresco», vol. XVII, 1856-57, p. 148).

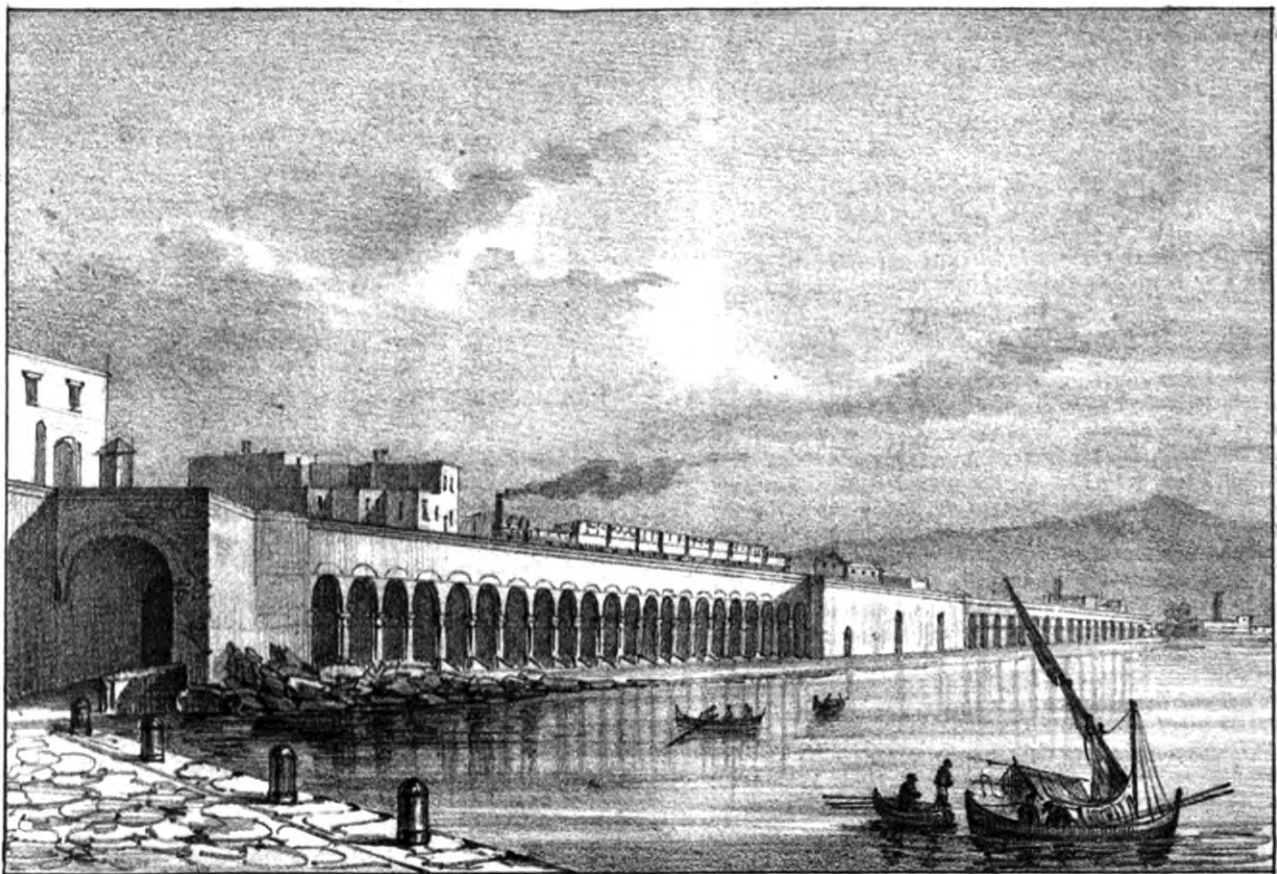


Fig. 6: S. Fergola, Veduta della strada di ferro presso Torre dell'Annunziata (da «Poliorama pittoresco», vol. VII, 1842-43, p. 168).

Senza tralasciare la trattazione dei luoghi più o meno insoliti della capitale e dei suoi immediati dintorni, l'obiettivo privilegiato dalle indagini del «Poliorama» è soprattutto la “nuova” città di Napoli, che proprio dagli anni '30 del secolo fu oggetto di una lunga serie di

interventi volti a consolidarne l'immagine di moderna e dinamica metropoli [Buccaro 1997, 67]. In quest'ottica deve leggersi la collaborazione di Gabriele Quattromani (1802-1877), impegnato nella veste di membro del Decurionato a illustrare ai lettori quanto il governo «abbia cercato di abbellir Napoli, sì lungamente negletta nella parte edilizia» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 7], dal ponte di Nisida alle rettifiche delle principali arterie cittadine, al completamento delle strade di Posillipo, di Capodimonte e del Campo; dal 1839, e sino all'Unità, lo stesso Quattromani è d'altra parte segretario del Consiglio edilizio, organo appena istituito e indipendente dalle competenze municipali grazie al quale «far ciò che gli antichi non fecero; quindi vedi qua e là gli edifizii abbattuti per aprir nuovo campo a' comodi e a' godimenti, da Chiaja all'Albergo de' Poveri e lunghesso i fossati degli antichi baluardi che guardan l'oriente» [«Poliorama pittoresco» vol. VII, 284; Buccaro 1985, 72].

Oltre a una lunga serie di interventi puntuali, come la demolizione del palazzo Vecchio, la nuova dogana, i macelli e i mercati dei commestibili, tutti concepiti sulla scorta dei più moderni principi di salubrità e decoro, le stazioni ferroviarie lungo la via dei Fossi, l'apertura della strada del Camposanto, la rettifica del Piliero, l'allargamento delle strade di Santa Lucia, del Chiatamone e di Mergellina e, soprattutto, il completamento della strada di Coroglio costituirono infatti le premesse imprescindibili all'apertura al territorio circostante di una città «degnamente del nome di Capitale, delizia de' nazionali e sospiro dello straniero» [«Poliorama pittoresco» vol. VII, 284].

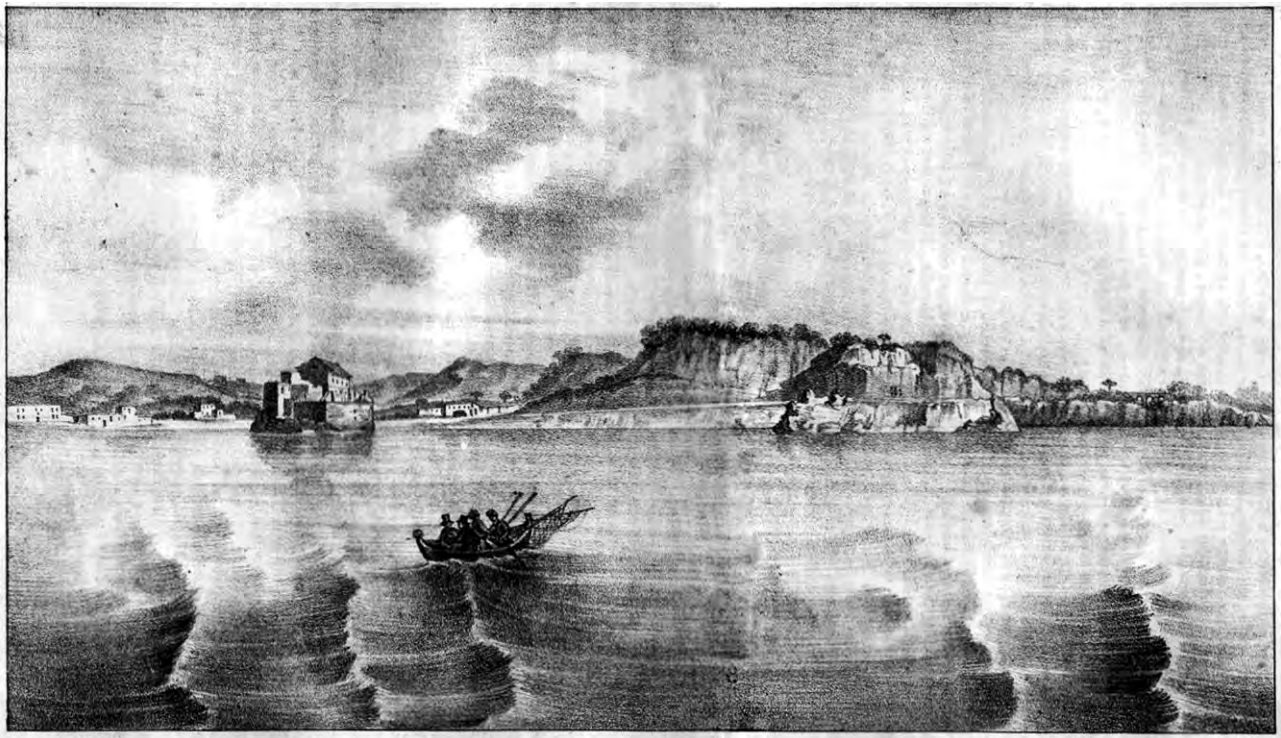


Fig. 7: Veduta presa dal mare della nuova strada di Coroglio in continuazione di quella di Posillipo (da «Poliorama pittoresco», vol. VIII, 1843-44, p. 237).

Aderendo appieno alle istanze progressiste che andavano rapidamente diffondendosi nel regno, il «Poliorama» è convinto promotore della modernizzazione delle Due Sicilie, riconoscendo nelle scienze e nella tecnologia, sia pure con atteggiamento apertamente

GIUSEPPE PIGNATELLI

protezionistico, il futuro dell'agricoltura, dei commerci e di tutte quelle che, assai genericamente, venivano definite con malcelato orgoglio industrie patrie.

Già da tempo il governo aveva d'altra parte incoraggiato lo sviluppo delle tradizionali attività manifatturiere, in particolare quelle cartarie, metalmeccaniche e tessili, destinate a soddisfare il fabbisogno locale di attrezzature e beni di consumo, individuando anche una serie di siti dove impiantare stabilimenti con il contributo dell'imprenditoria straniera [Parisi 1997, 134; Maticena 2004, 184]. Pur in assenza di un adeguato supporto infrastrutturale, questi interventi furono portati avanti con l'intento di potenziare e aprire al mercato estero la produzione del regno, favorendo nel contempo lo sviluppo di ben specifiche aree economicamente e socialmente arretrate.

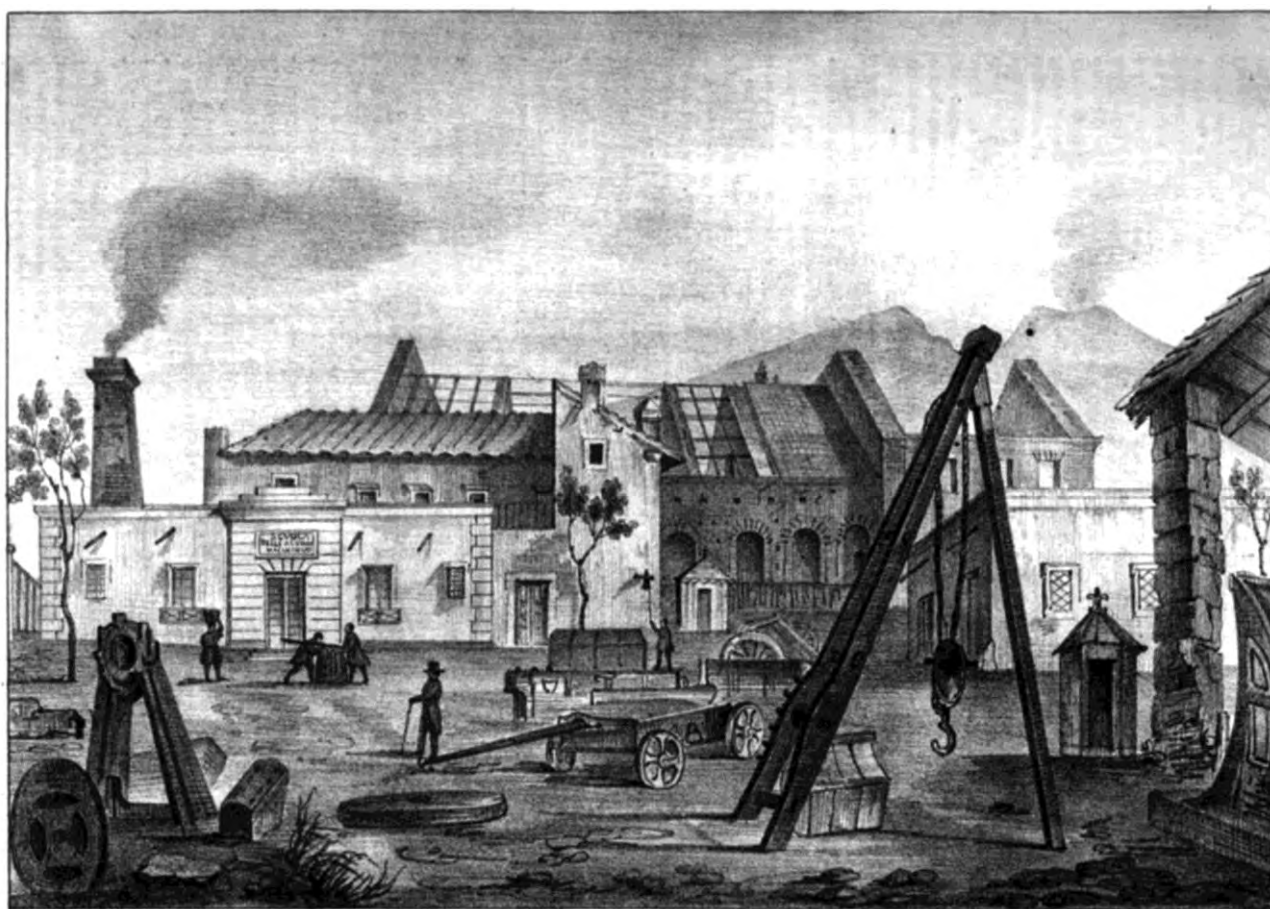


Fig. 8: Reale opificio meccanico pirotecnico di Pietr'Arsa (da «Poliorama pittoresco», vol. VI, 1841-42, p. 304).

Le rappresentazioni entusiastiche dei “nuovi” paesaggi industriali, dal Ponte della Maddalena, Pietrarsa e il gasometro di Chiaia nelle immediate vicinanze della capitale – «il progresso ha steso ambo le braccia a stringer la Città, e le ha posto a' fianchi i due suoi compagni indivisi: la celerità e lo splendore» [«Poliorama pittoresco» vol. VII, 283] – al distretto di Sora in Terra di Lavoro, sino ad Angri, Nocera e alla bassa valle dell'Irno, tendono in questo senso a trascurare le pur evidenti trasformazioni del territorio, per dilungarsi nella descrizione puntuale delle diverse fasi lavorative, dei macchinari e delle

ciminiere fumanti, inediti e inequivocabili segni di un progresso che tanti benefici avrebbe portato «all'avanzamento della civiltà e al rinnovamento del popolo dall'ozio, fonte di delitti, non meno che dalla miseria, consigliera di colpe» [«Poliorama pittoresco» vol. II, 91]. La funzione sociale dell'industria, elevata a vera e propria «arte volta ad utilità», diventa così il filo conduttore attraverso il quale guidare il lettore alla scoperta del Reale opificio di Pietrarsa, voluto dallo stesso sovrano «per poter tutti soddisfare i nostri bisogni (...), e produrre perfetti macchinisti da fare onore alla patria» [«Poliorama pittoresco» vol. VI, 302], dello zuccherificio di Sarno, dove «la gente del paese trae modo a vivere più agiato» [«Poliorama pittoresco» vol. III, 32], o dei lanifici di Carnello di Sora, sorti così come le vicine cartiere «a vantaggio non solo degli intraprenditori, ma anche di centinaia di giovani che non più scioperati procacciansi onestamente un pane col lavoro delle proprie mani, e quel che è più, istruisconsi nelle diverse arti» [«Poliorama pittoresco» vol. VII, 126]. Esemplari sono, in quest'ottica, le rappresentazioni delle filande da poco impiantate lungo la valle dell'Irno, un tempo «terre infeconde» ma caratterizzate adesso da «alti e lunghi edifici bianchissimi a mille finestre che si elevano per quattro piani» [«Poliorama pittoresco» vol. I, 360], e soprattutto degli stabilimenti del Ponte della Maddalena, «sobborgo di Napoli chiamato a erudirsi nell'aperto magistero delle industrie (...), dov'eran prima poveri venditori di frutta e di erbaggi, e miserabili frodatori di gabelle» [«Poliorama pittoresco» vol. III, 396].

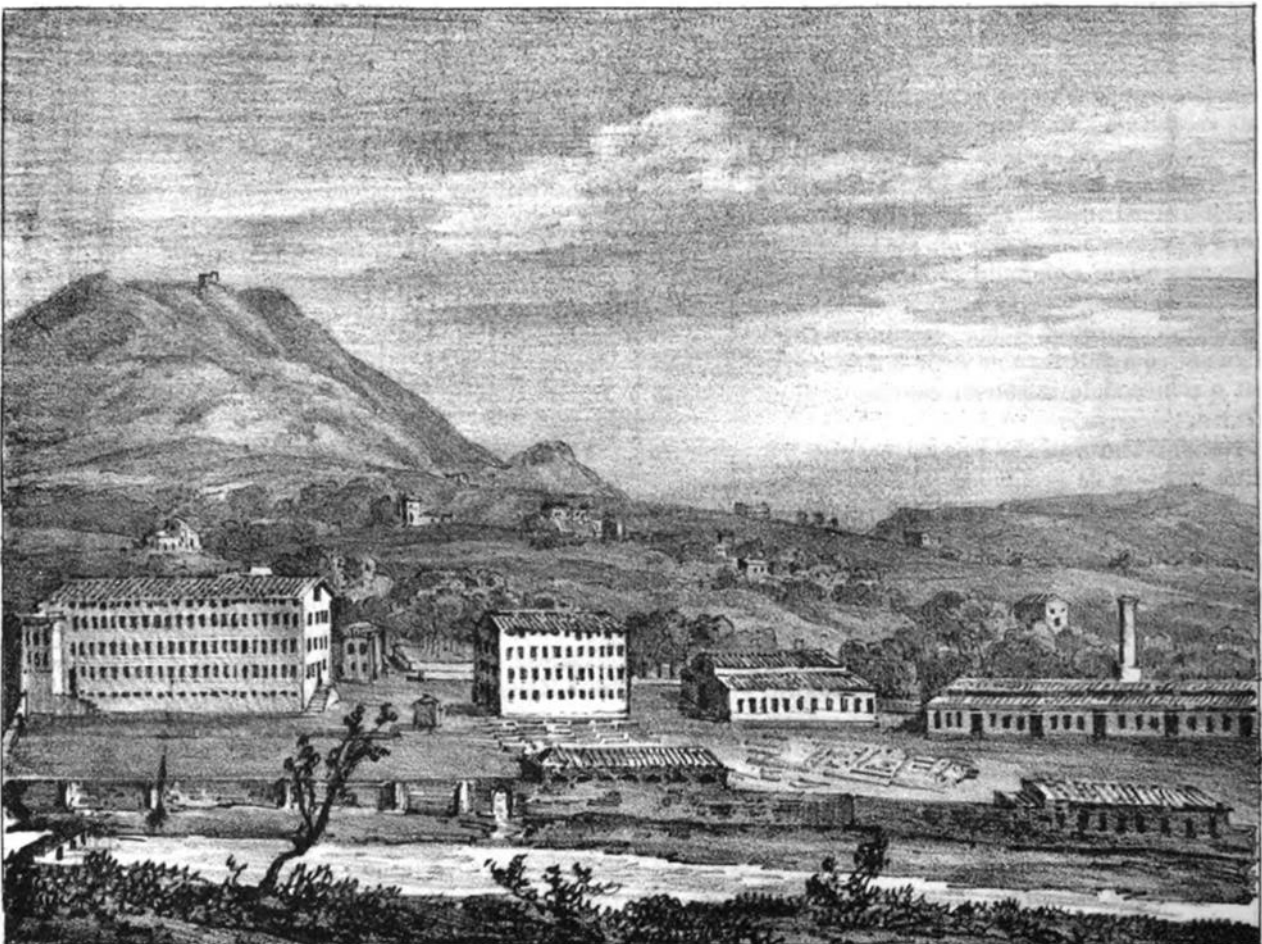


Fig. 9: Valle dell'Irno. Filanda di Escher e Comp. - Stamperia Tintoria ec. di Schlaepfer, Wenner e Comp. (da «Poliorama pittoresco», vol. I, 1836-37, p. 360).

GIUSEPPE PIGNATELLI

Conclusioni

Quel che emerge dall'analisi delle 19 annate del «Poliorama pittoresco», della quale vengono qui presentati i primi esiti, è un lungo susseguirsi di piccoli e grandi frammenti di un regno tanto vasto quanto, in fondo, ancora in gran parte sconosciuto, un eterogeneo e solo in apparenza disordinato repertorio di città, paesi e monumenti, risultato in realtà di scelte metodologiche, obiettivi e linguaggi narrativi assai diversi fra loro.

Grazie all'illustrazione litografica, indispensabile supporto ad articoli troppo spesso caratterizzati da una generale superficialità d'approccio, particolare interesse riveste la rappresentazione dei paesaggi "nuovi" di Napoli e delle sue province, di tutti quei luoghi cioè «privi di storia» perché appena riscoperti dopo secoli di oblio, perché lontani dai tradizionali itinerari di viaggio, perché nuove ma già ambite tappe del turismo ottocentesco o perché pervasi da quello «spirito dell'industrie» che, in anni decisivi nella complessiva modernizzazione del regno, avrebbe portato a profonde trasformazioni urbane e territoriali, specchio di una società in rapido mutamento, della quale proprio i lettori del «Poliorama» sarebbero diventati i nuovi e indiscussi protagonisti.

Bibliografia

- BARRELLA, N. (2007). *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni Quaranta dell'Ottocento e il ruolo di Poliorama Pittoresco*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. CIOFFI e A. ROVETTA. Milano: V&P.
- BARRELLA, N.; CIOFFI, R. (2008). *Le riviste di cultura artistica a Napoli tra Sette e Ottocento*, in *Le riviste a Napoli dal XVIII secolo al primo Novecento*, a cura di A. GARZYA. Napoli: Accademia Pontaniana.
- BILE, U. (1997). *Il libro illustrato nel primo Ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento. Cultura e Società*. Napoli: Electa.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: ESI.
- BUCCARO, A. (1997). *La politica urbanistica nel pensiero di Ferdinando II*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. ALISIO. Napoli: Electa.
- GIUCCI, G. (1845). *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno del 1845. Notizie biografiche*. Napoli: Lebron.
- MATACENA, G. (2004). *Architettura industriale nel Regno tra primo e secondo periodo borbonico*, in BUCCARO, A.; MATACENA, G. *Architettura e urbanistica dell'età borbonica. Le opere dello stato, i luoghi dell'industria*. Napoli: Electa.
- MATTEI, P. (1857). *L'Arcipelago Ponziano. Memorie storiche artistiche*. Napoli: s.e.
- NAPPI, M.R. (1986). *Il Poliorama pittoresco. Un giornale illustrato napoletano*, in «Campo», anno VII, 25-26, pp. 46-49.
- PARISI, R. (1997). *La città e l'industria: imprenditori, insediamenti produttivi ed Esposizioni di arti e manifatture*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di G. ALISIO. Napoli: Electa.
- «Poliorama pittoresco» (1836-1860). Vol. I (1836-37) - vol. XIX (1859-60)
- TROMBETTA, V. (2008). *L'editoria napoletana dell'Ottocento: produzione, circolazione, consumo*. Milano: Franco Angeli.

La narrazione dei paesaggi nell'Italia post-unitaria: Sonzogno divulgatore
Narration of the post-unitary Italian landscape: Sonzogno popularizer

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH

Politecnico di Torino

Abstract

Printing techniques of the nineteenth century allow a new, widespread and affordable distribution to 'educational propaganda' publications and its related information. Among these, the communications of landscape is offered with the visual storytelling that combines texts and pictures inside Le Cento Città d'Italia, by Sonzogno publishing house. In this collection, the use of image become a fundamental support for the reader's mental representation, while facilitating the transition from imagination to imagine, from narrated to represented. There can be found different interpretation and description of 'landscape': the panorama, now extricated from the eighteenth century cylindrical representation, the urban landscape and the panoramic view, with improper synonymy sometime defined landscape. They conclude with the socio-political one, defined from editorial choices aimed at enhancing awareness of, at that time, Italy 'under construction'.

Parole chiave

Rappresentazione, narrazione visiva, pubblicistica divulgativa, paesaggio sociale, nuove infrastrutture
 Representation, visual narration, educational press, social landscape, new infrastructures

Introduzione

Questo saggio indaga le molteplici identità di paesaggio presenti ne «Le cento città d'Italia», supplemento mensile illustrato del «Secolo» della Casa Editrice Sonzogno di Milano e si inserisce in un più ampio lavoro in corso di svolgimento, che prevede la dissezione organica dell'intera raccolta de «Le cento città d'Italia» in temi e sotto-temi critico-analitici, utili a indagare il corpus editoriale quale fondamentale rappresentazione e descrizione dell'Italia di fine Ottocento. Nell'Italia post-unitaria il contesto socio-culturale portava con sé nuove e più specifiche necessità di comunicazione e di inclusione sociale all'interno del costruendo sistema Paese [Bellocchi 1983, XX]. Oltre alla fondamentale istituzione del sistema scolastico statale [Villari 1872], un importante strumento è l'editoria [Bacci 2009]. La grande diffusione delle opere a dispense illustrate risponde alle nuove richieste di un ampio pubblico di massa, anche grazie al costo relativamente contenuto, come lettura di svago o d'informazione più o meno colta [Pallottino 2010, 235-256]. Sonzogno e Treves, «due maggiori editori-tipografi dell'epoca – attivi appunto a Milano – nel corso dei lavori della Commissione d'inchiesta governativa sull'industria del 1872», sostenevano esserci un grande incremento nell'industria della stampa.

Qui (a Milano) vediamo i giornali aumentare in grandi proporzioni. L'istruzione che si spande sempre più, rende proficuo il commercio librario, vedo che i principali editori, non solo di Firenze ma anche di Milano, in fatto di opere scolastiche e d'altro genere fanno ottime pubblicazioni [Gigli Marchetti 1997, 118-119].

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH

Tuttavia va evidenziato che fino alla pubblicazione delle «Le cento città d'Italia», nessuna di queste opere, almeno in Italia, aveva mai preso in considerazione una vera divulgazione culturale del Paese.

A partire dal 1887, con la pubblicazione de «Le cento città d'Italia», la Sonzogno, sotto la guida illuminata di Edoardo Sonzogno, portò democraticamente per la prima volta le bellezze dell'Italia unita nelle case degli Italiani.

Il piano dell'opera originale prevedeva 96 dispense suddivise in otto annate e fu pensato come effettivo strumento di divulgazione delle cento città più significative per l'arte e la cultura italiana dell'epoca. Per il notevole successo di pubblico furono raddoppiati i numeri previsti e l'ultimo fu pubblicato il 31 dicembre 1902 con la dispensa 192 [Bellocchi 1983, XIX].

«Le cento città d'Italia», in quanto opera prima di divulgazione del Regno d'Italia in Italia tra e per il popolo, risultano essere un valido ed organico aggregato di informazioni grafiche e testuali fortemente rappresentative di una realtà in trasformazione, quando non in costituzione. Se qualunque sia l'illustrazione oggetto di studio si «conferma la necessità di considerarne la figurazione illustrativa in vista del suo scopo finale, pur facendola parlare attraverso le (sue) fasi preliminari» [Ferretti 2009, VI], allora è comprensibile come sia possibile analizzare le stampe figurative de «Le cento città d'Italia» inquadrando nel loro specifico contesto culturale, politico e sociale, al fine di metterne in evidenza i caratteri salienti della comunicazione iconografica. In questo modo si può attuare un'interpretazione critica del rapporto tra la stessa immagine – quale prefigurazione confezionata a priori da un più o meno generico autore, il quale attua una prima «attribuzione di significato» [Chiesa 2006, 73] e l'apparato testuale con cui essa stessa si rapporta. Le stesse illustrazioni de «Le cento città d'Italia», possono quindi essere paragonate a vere e proprie immagini fotografiche e, come tali, individuate quali componenti essenziali di patrimonio attivamente impiegabile per l'analisi e la tutela dei beni culturali italiani e, contestualmente, del paesaggio [Marchi 2011]. «Le cento città d'Italia» possono quindi essere considerate alla stregua di un archivio fotografico [Marotta 1991, Capano 2016] e come tale possono essere analizzate in relazione alle valenze, in questo caso paesaggistiche, assunte dalla riproduzione seriale di determinati panorami selezionati dagli autori.

1. Analisi

L'indagine proposta si focalizza sulle diverse rappresentazioni di un ambito territoriale e dei suoi abitati individuato lungo l'asse del collegamento ferroviario Genova-Torino-Modane, che proprio in quel periodo andò rafforzandosi. Ciò permette di confrontarsi con una buona varietà di diversi paesaggi urbani e non. Questi costituiscono un valido campione per individuare il modello di comunicazione del territorio ne «Le cento città d'Italia». Tale scelta non è casuale e nasce dalla volontà di capire quanto e se la costruzione di nuove, importanti infrastrutture influenzò i modi del racconto.

L'individuazione delle località analizzate (fig. 1) è dunque partita dalla lettura delle cartografie storiche disponibili, in particolare dalla *Carta / delle / Strade ferrate italiane / al 1° Aprile 1889*¹ e alla mappa delle *Strade ferrate italiane / tramvie a vapore e navigazione marittima e lacuale / colle / distanze chilometriche / strade ferrate dell'Europa centrale*, del 1896².

Una prima lettura dei caratteri paesaggistici comunicati ne «Le cento città d'Italia» è desumibile dal confronto tra quanto viene rappresentato nelle due dispense dedicate alla città di Genova (fig. 2).

Genova [*Genova* 1887, 49-56] si apre con un «Panorama di Genova veduto dal mare», una inquadratura che, curiosamente, è fortemente limitante per la presenza in primo piano di due navi ancorate nel porto. Queste, insieme agli alberi delle altre barche presenti, pur lasciando intravedere lacerti della città, non ne permettono una vera comprensione e contrastano con la definizione di panorama data all'illustrazione. È comunque ipotizzabile che, in questo caso, il vero panorama di Genova sia da intendersi come la grande distesa di navi, quasi una barriera che da sempre la caratterizza. Tuttavia è interessante notare come non vi sia traccia in questa immagine del «sogno (del) progresso di Genova». In *Genova nuova* [*Genova nuova* 1902, 77-80] si ha un «Panorama di Genova» diametralmente opposto: l'istantanea ritrae la città dall'alto nel suo affacciarsi sul mare. A differenza della vista dal mare, questo panorama caratterizza fortemente la struttura della città e ne comunica efficacemente l'organizzazione funzionale del porto in più settori: attracco per le navi, zona commerciale, eccetera. Il carattere espressivo dell'immagine viene esaltato dalla riproduzione quasi dinamica della luce.

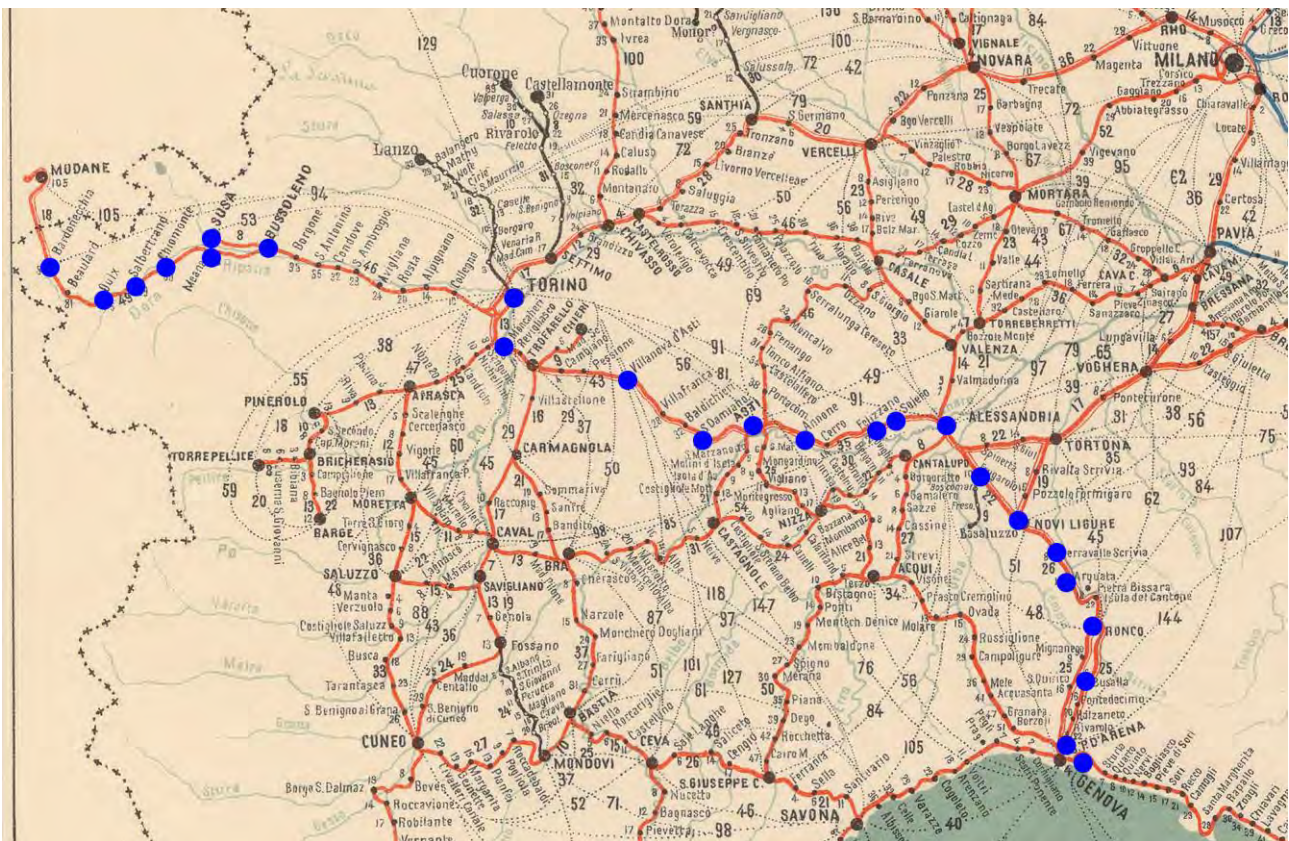


Fig. 1: Elaborazione su *Strade ferrate italiane* (1896), [BNF, Département Cartes et plans, GE C-2158].

Nel primo caso l'immagine della città ne costituisce un vero iconema, identificandone il carattere fondamentale di città portuale del Regno, mentre nel secondo caso l'autore non ne cambia solamente il punto di vista geometrico, ma ne sostituisce il valore marinaresco con un più ampio sentimento di modernità e di divulgazione dell'*imago urbis*. Ecco dunque

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH

che dopo quindici anni il lettore può finalmente rendersi conto del «sogno» in costruzione. Se «L'infrastruttura (generalmente) rivela il luogo nel momento stesso in cui cerca di negarlo» [Picon 2006, 9], nel passaggio da Genova a Sampierdarena questa rivelazione non è chiaramente illustrata con immagini. In questo caso il lettore apprende della crescente importanza nel panorama economico del Nord della Nazione, tuttavia non ne riceve che un breve resoconto:



Fig. 2: Genova: Veduta dal mare [Genova 1887, 49] e dalla collina [Genova nuova 1902, 78].

Sul principio del presente secolo, migliorate pel nuovo passo dei Giovi le comunicazioni colle regioni padane (...) grandi magazzini (...) furono fissati in Sampierdarena come in località più adatta alla rapidità del transito. Questo trasferimento di centro di così importante commercio fu di grave danno per Sestri e di grande vantaggio per Sampierdarena che da questo fatto trasse la prima origine dell'attuale suo grande sviluppo commerciale ed industriale [*Oneglia, Sestri Ponente e Pegli* 1900, 46].

Da qui bisogna risalire la strada ferrata per circa 50 km attraverso l'Appennino ligure e il novese per giungere a Novi Ligure [*Novi Ligure* 1899, 33-40]: un «Panorama della città» (fig. 3) mostra al lettore la vista di quei «non pochi campanili o torri di chiese» caratterizzanti il profilo della città. Il paesaggio rappresentato ne valorizza il «suo disordine» mettendone in evidenza il rapporto con il disegno delle montagne lontane. Nelle vedute urbane della «Piazza Vittorio Emanuele» e della «Piazza della Stazione ferroviaria» si evidenzia il ruolo del nodo infrastrutturale, mentre un intero paragrafo della dispensa è dedicato alla descrizione della stazione, «di prima classe», e delle tratte ferroviarie che convogliano nella località. Si scorgono evidenti rimandi a quella cultura capitalista e borghese, di cui i Sonzogni facevano parte, che rivolgeva la sua attenzione più ai problemi della produttività industriale che alle esigenze di tutela del paesaggio e del territorio [Turri 2014, 154]. Curioso che tra le immagini del novese sia incluso il borgo di Torriglia, sito sull'Appennino ligure tra le valli Scriva e Bisagno senza che vi siano parole a descrizione. Questa presenza è oltremodo interessante, perché il paese è fatto oggetto di ben tre rappresentazioni dai caratteri peculiari: una prima «Torrighia – Veduta del Colle la Scoffera» sottolinea, nell'ingresso alla borgata, il rapporto volumetrico tra gli edifici e le montagne sullo sfondo; nella «Panorama di Torriglia», la stessa, osservata da un punto di vista sopraelevato, è messa in relazione sia con la catena montuosa che con l'antico castello dominante il borgo. In questo caso l'edificio medievale diventa punto di riferimento, *landmark*, del paesaggio della valle (fig. 4).

Proseguendo nel viaggio verso la Francia si incontra la città di Alessandria [*Alessandria* 1896, 33-40]. In questo caso la dispensa si apre con una veduta del «Palazzo Municipale»; un paragrafo è dedicato all'idrografia del territorio circostante e sembra in parte correlato al «Panorama» della città inserito nella pagina seguente (fig. 5). Il lettore può ritrovare parte di questo paesaggio idrografico in questa immagine, che descrive visivamente il rapporto tra la città, il Tanaro e uno dei canali che solcano il territorio alessandrino. Anche in questo caso è presente un paragrafo dedicato alle ferrovie. Qui la descrizione concisa usa punti di riferimento urbani per ricostruire idealmente il paesaggio disegnato dall'infrastruttura, suggerendo distanze, disposizioni reciproche tra i vari elementi del paesaggio e non solo: il moltiplicarsi delle linee ferroviarie in diverse direzioni crea un paesaggio economico fatto di relazioni territoriali che ancora oggi sono leggibili. Interessante, in merito, la valutazione di spesa che porta a diversificare i percorsi ferrati da quelli su gomma creando quindi una ulteriore gerarchizzazione delle vie di comunicazione e mettendo Alessandria al centro del triangolo industriale Genova-Torino-Milano, senza, peraltro, mai citarlo.

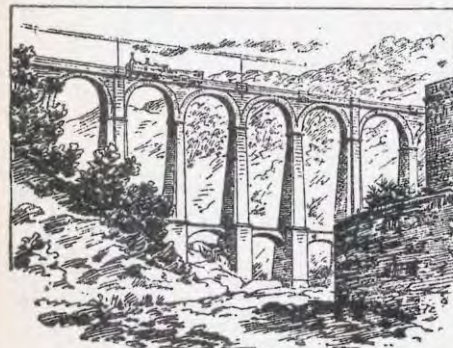
Proseguendo l'ideale viaggio da Genova a Modane, passando dal mare alla montagna, la narrazione delle città con i dintorni è l'occasione per descrizioni paesaggistiche puntuali, nascoste tra le righe di storia e tradizioni dell'astigiano [*Asti* 1891, 33-40].

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH



PANORAMA DELLA CITTÀ.

Spinola; qui, in Mornese e Montaldeo quelli dei Doria; in Cantalupo, Silvano, ecc. i castelli dei Botta-Adorno; dappertutto torri e castelli attestanti glorie militari



Viadotto sul torrente Varena.

insieme con domestici lutti e talvolta pure narranti brutte pagine di storia. La fortezza di Gavi, tuttora imponente,



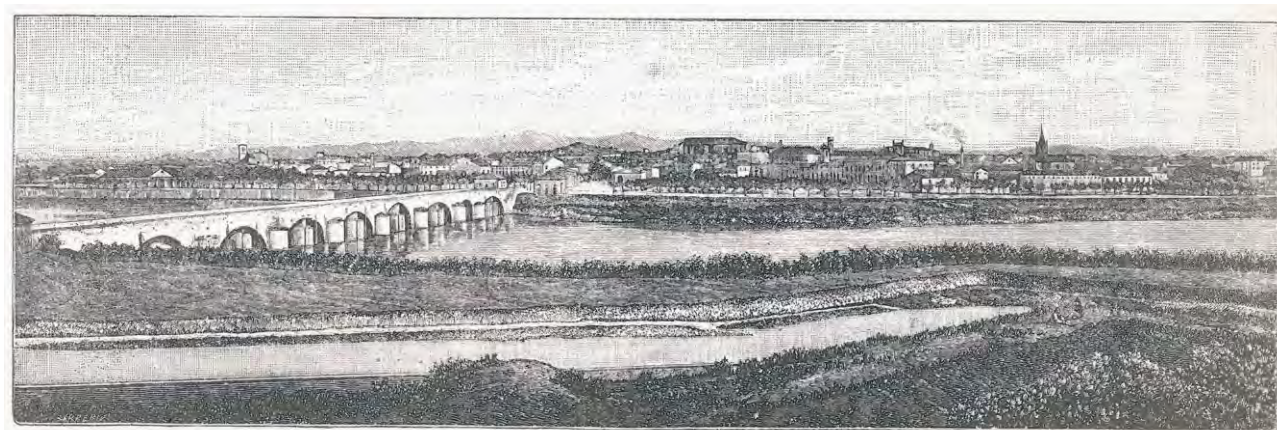
Panorama di Torriglia.



Castello di Torriglia.



Torriglia. — Veduta del Colle La Scoffera.



PANORAMA.

Fig. 3: Panorama di Novi Ligure [Novi Ligure 1899, 33]; Viadotto sul torrente Varena, immagine inserita nel paragrafo *La Ferrovia-I Giovi* [Idem, 38].

Fig. 4: Veduta del colle La Scoffera da Torriglia [Novi Ligure 1899, 40]; Panorama di Torriglia [Ibidem]; Veduta del Castello di Torriglia [Ibidem].

Fig. 5: Panorama di Alessandria [Alessandria 1896, 37].

Così, «le deliziose colline dell'astigiana hanno i dossi alquanto ripidi (...). In vicinanza di Asti (...) sono poco elevate (...) pressoché tutte ubertosissime, sonò intersecate da frequenti vallate, fra le quali si distinguono quelle del Tanaro, del Bobore, della Versa (...)».

Il paragrafo *Il Corso del Palio*, permette di capire che «dall'anno 1861, in seguito alla costruzione della nuova piazza del mercato, il corso del Palio invece che nella Via Maestra, si fa [...] in giro attorno a tale piazza» (visibile nell'immagine a pagina successiva). È significativa la presentazione della produzione agricola, commerciale e industriale dell'astigiano che ben evidenzia l'allora già famoso paesaggio delle produzioni vitivinicole, che ne costituiscono «la principale e più cospicua ricchezza», di cui si fornisce al lettore una dettagliata descrizione.

Proseguendo nell'itinerario gli autori, così come nel caso di Genova, nel passare dalla prima dispensa *Torino* del 1887 [*Torino* 1887, 57-64] alla successiva quindici anni dopo nel 1902, *Torino Nuova* [*Torino Nuova* 1902, 73-76] sottolineano che «lo straniero che scendeva in Italia, non gran tempo, lasciava in disparte Torino. Dalla metà del corrente secolo in poi, la cosa non andò più così. Il viaggiatore viene ora a Torino e ammira la cerchia delle alpi che le fanno cintura, varia, frastagliata, irta di guglie e biancheggiante di nevi, la collina tempestata di ville e coronata dalla maestosa basilica di Superga». Torino riceve dunque una descrizione quasi pittorica, che viene ripresa anche quando cambia il punto di vista: «dalla cupola di Superga (dove) si gode il maestoso colpo d'occhio delle Alpi per una grande estensione, per cui discernersi ogni vetta ed ogni benché minima prominenza. In questa amena valle scorre già un nuovo sistema di ferrovia, il sistema funicolare» ponendo ancora una volta l'accento sull'avanguardia tecnologica che la caratterizza, in contrapposizione a quella che era l'idea consolidata da tempo di «cittadina feudale dalle viuzze strette, umide e tortuose». Il panorama torinese è quindi naturale, urbanistico, architettonico, tecnologico e industriale ma è anche panorama sociale, che spazia dalla descrizione delle innovazioni in campo scolastico, che definisce «igiene della mente», a quelle nei bagni pubblici, «igiene del corpo», per dilungarsi nella descrizione della rete di ospedali, la salute pubblica.

Passata Torino, si giunge a Bussoleno [*Susa e dintorni* 1902, 39]: una stazione di transito fino agli inizi degli anni '70 dell'Ottocento e poi piccolo snodo ferroviario. Qui il lettore è nuovamente posto di fronte ad un paesaggio ormai segnato dalle infrastrutture più moderne: il paese che è tra quelli che «attorniano la città (di Susa)» è segnalato come «luogo già importante anticamente (...) che conserva spiccatissimo il carattere di borgo chiuso (...) ancora in parte circondato da mura vetuste». L'antica importanza strategica militare si riversa in una nuova, contemporanea, importanza economico/produttiva. Infatti l'immagine «Bussoleno - Stabilimento di Elettricità dell'Alta Italia», non priva di slancio divulgativo, rappresenta le nuove strutture di produzione dell'energia calate nel paesaggio alpino. Infatti «da qualche lustro la Valle di Susa si è fatto innanzi, rapidamente, nel progresso industriale; e svariati e fiorenti stabilimenti vi trattengono numerosa popolazione operaia, mantenendo vita e movimento, sviluppando sempre più le relazioni commerciali». La Dora e le altre acque che precipitano dalle montagne si prestano facilmente, per i notevoli dislivelli, alla produzione di energia elettrica. La valle si va solcando di canali; presso Bussoleno esiste già un grandioso stabilimento della Società elettrica alta Italia; e un altro della Società delle Forze idrauliche del Moncenisio è in costruzione a Novalesa (fig. 6). La strada ferrata qui offre la possibilità di proseguire fino a Modane, non contemplata ne «Le cento città d'Italia» in quanto francese, ovvero di percorrere l'ultimo

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH

tratto del più vecchio tracciato Torino-Susa. Nei pressi di Susa si trova «l'esteso e ridente» altopiano del Moncenisio, romanticamente descritto «recinto da maestose cime, le cui pendici erbose si specchiano nelle limpide acque del lago che ne bagna le falde». Dall'immagine «Moncenisio - La gran Scala» non traspare nulla di quanto descritto, tuttavia ne emerge il carattere di paesaggio infrastrutturato: la carrozzabile si inerpicava sul pendio, intersecata dal passaggio della linea telegrafica, armonizzando le sue forme rigorose con i declivi naturali.

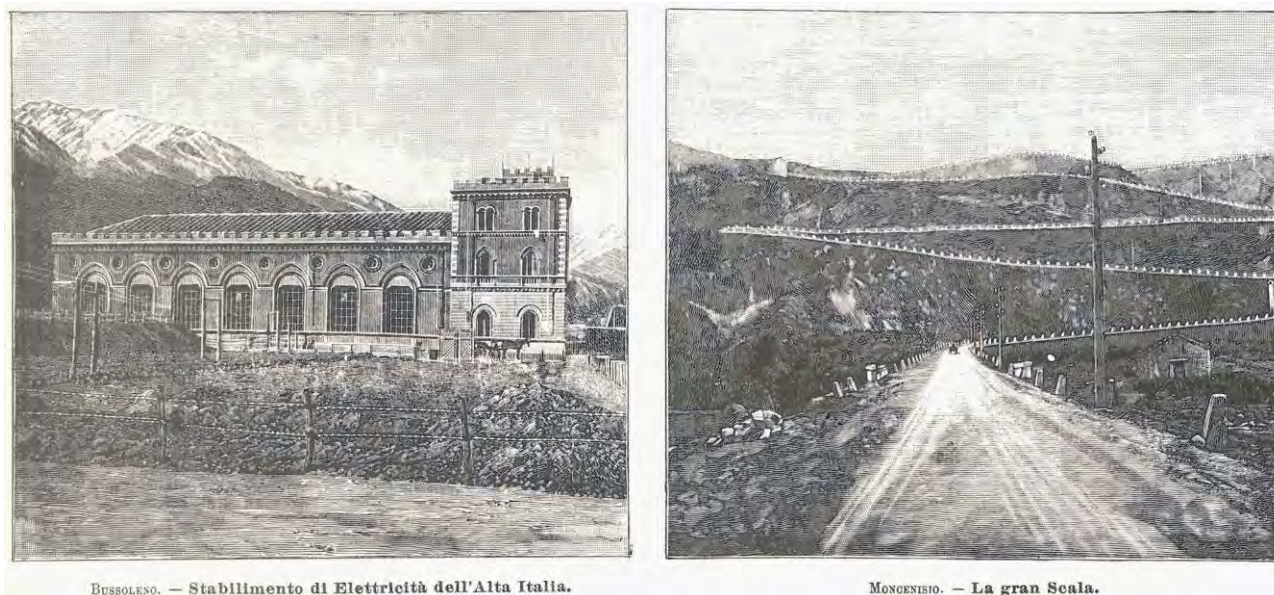


Fig. 6: Bussoleno: Stabilimento dell'Alta Italia [*Susa e dintorni* 1902, 40] e Panorama della Gran Scala del Moncenisio [*ibidem*].

Il lettore può quindi volgere la sua attenzione verso la città di Susa [*Susa e dintorni* 1902, 33-40], nonostante questo comporti una deviazione dalla linea principale. La città per via della sua posizione privilegiata sulla vecchia tratta ferroviaria «fu sempre assai favorita dal commercio di transito fra la sua valle e le valli finitime, fra la Francia e l'Italia», perdendo la centralità del «suo movimento commerciale» solo in seguito all'apertura del traforo del Frejus.

Il «Panorama di Susa» (fig. 7) si propone come una delle punte più avanzate dell'opera di divulgazione dei Sonzogno, perché l'immagine introduce il lettore alla scoperta della città e della sua valle, aprendo la vista sull'agglomerato urbano visto da monte. La rappresentazione sembra fare da corollario alla descrizione testuale, evidenziando visivamente come la città si trovi in una «magnifica posizione» che «la natura stessa indicava come sede di città; ben esposta al sole, riparata dalle bufere, circondata da terre fertili ed irrigue» [*Susa e dintorni* 1902, 33]. Nel testo grande risalto è dato alle vestigia del passato della città: l'Arco di Augusto, le terme, le mura, le chiese. Le immagini propongono dinamicamente la reciproca posizione tra l'«Arco di Augusto» e le «Mura di Susa», raccontando quanto del paesaggio urbano storico sia rimasto nella città.



Fig. 7: Susa: Panorama [Susa e dintorni 1902, 33], Arco di Augusto [Idem, 40] e Mura [Idem, 36].

Conclusioni

Dall'analisi emergono rappresentazioni che, pur essendo frutto di un'«azione creativa, che richiede un certo tempo di elaborazione, (...) e, una volta rielaborata, viene espressa mediante la creazione dell'immagine» [Pascariello 2016, 15], si comportano come veri e propri «iconemi che compongono l'immagine dell'Italia (...) (e) si qualificano in rapporto ad altri iconemi, come parti di un insieme» [Turri 2014, 313]. I paesaggi presentati in questi quadri descrittivi si fanno portatori di un elevato «carico semiologico (...) (che) mette in moto meccanismi psicologici e rappresentativi che hanno anche a che fare con la conoscenza storica, geografica, sociologica, economica, ecc. dei territori [Ibidem]. Ed è proprio questa conoscenza, anche se mai troppo approfondita e specialistica, che Sonzogno vuole in qualche modo far pervenire al lettore de «Le cento città d'Italia» in una modalità di propaganda educativa che promuove il neonato Regno sul territorio nazionale. Infatti, parafrasando quanto scrive Vincenzo Fontana a proposito di Camillo Boito, così come i 'sette doni' di Froebel aiutano il bambino ad acquistare la cognizione intuitiva della forma, educandone gradualmente l'intelligenza all'astrazione, [Fontana 1981, 6] le immagini di paesaggi e vedute, intrise di quel positivismo educativo di *fin de siècle* de *Le Cento Città*, possono essere interpretate come elementi grafici atti a fondare visivamente nei lettori la coscienza nazionale del sistema Paese. Naturalmente, anche se le rappresentazioni de «Le cento città d'Italia», alla stregua di vere e proprie fotografie, consentono al lettore «di analizzare le forme che (il paesaggio) ospita e di leggerne le relazioni manifeste» [Pignattaro 2004, 41], il progetto di Sonzogno non è riducibile a una comunicazione solamente paesaggistica dell'Italia post-unitaria. Tutte le rappresentazioni pubblicate, infatti, non solo quelle paesaggistiche, possono agire da stimolatori dell'interesse e della curiosità del lettore [Comi 2004, 83].

In altre parole il paesaggio rappresentato nelle dispense non è solamente «espressione del 'principio di finalità' del soggetto (e) del suo 'gusto'» [Cacciari 2014, 153] risultando esso stesso in un insieme iconografico/testuale formalmente e fortemente iconico, fondato sulla volontà e sulla necessità di divulgazione del Paese. Paesaggio, veduta, paesaggio economico e sociale, descrizione testuale di carattere paesistico riescono quasi sempre nel difficile compito di evocare, seppur in termini semplicistici, il grande insieme sfaccettato dell'Italia di fine Ottocento, diventando espressione probante della stessa Unità.

MARTINO PAVIGNANO, URSULA ZICH

Bibliografia

- ALESSANDRIA (1896), in: «Le cento città d'Italia», anno X, 113, pp. 33-40.
- ASTI (1891), in: «Le cento città d'Italia», anno V, 53, pp. 33-40.
- BACCI, G. (2009). *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*. Firenze: Olschki, pp. V-X.
- BELLOCCHI, U. (1983). *Saggio introduttivo*, in: *Le cento città d'Italia. Supplimenti mensili illustrati de Il Secolo. Milano, Edoardo Sonzogno editore, 1887-1902*. Bologna: International Advertising Company.
- CACCIARI, M. (2014). *La morte del "ritratto di città"*, in: *l'immagine della città europea. Dal Rinascimento al Secolo dei Lumi*, a cura di C. DE SETA. Ginevra-Milano: Skira, pp. 153-158.
- CHIESA, B. (2006). *Prospettiva paesaggio. Storia, geografia, psicologia arte e semiologia dei paesaggi... per non addetti*. Torino: Regione Piemonte.
- COMI CLAUDIO, U. (2004). *Le differenti forme di rappresentazione e l'immagine di paesaggio*, in *La Rappresentazione strumento per l'analisi e il controllo del progetto di paesaggio*, a cura di M. PIGNATARO. Roma: Aracne, pp. 83-88.
- FERRETTI, M. (2009). *Introduzione*, in: BACCI, G., *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*. Firenze: Olschki, pp. V-X.
- FONTANA, V. (1982). *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*. Roma, Bari: Laterza.
- GENOVA (1887), in: «Le cento città d'Italia», anno I, 7, pp. 49-56.
- GENOVA NUOVA (1902), in: «Le cento città d'Italia», anno XVI, 190, pp. 77-80.
- GIGLI MARCHETTI, A. (1997). *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in: *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea* a cura di G. TURI. Firenze: Giunti, pp. 113-164.
- «LE CENTO CITTÀ D'ITALIA» SUPPLEMENTO MENSILE ILLUSTRATO DEL SECOLO (1887-1902)
Ristampa anastatica integrale: *Le Cento Città d'Italia. Supplimenti mensili illustrati de Il Secolo. Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1887-1902* (1983). Bologna: International Advertising Company.
- MARCHI, M. (2011). *Mappe e cartoline per la città delle vacanze: Grado e Lignano Sabbiadoro*, in: *Rappresentare la territorialità*, a cura di P. BONORA. Bologna: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di storia, culture, civiltà. Quaderni del territorio, 1, pp. 139-178.
- MAROTTA, A. (1991). *La cittadella di Alessandria: una fortezza per il territorio dal Settecento all' Unità*. Alessandria: Cassa di Risparmio di Alessandria.
- NOVI LIGURE (1899), in «Le cento città d'Italia», anno XIII, 149, pp. 33-40.
- ONEGLIA, SESTRI PONENTE E PEGLI (1900), in: «Le cento città d'Italia», anno XIV, 162, pp. 41-48.
- PALLOTTINO, P. (2010). *Il mondo a dispense*, in: *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini prodotte* a cura di P. PALLOTTINO. Firenze: Uscher Arte, pp. 235-256.
- PASCARIELLO, M. I. (2016). *A prima vista. Il racconto della città per immagini tra visualità e rappresentazione*, in: «Eikonocità», 1, pp. 13-17. DOI: 10.6092/2499-1422/3728.
- PICON, A. (2006). *Per una storia delle infrastrutture*, in: M. BONINO, M. MORAGLIO, *Inventare gli spostamenti. Storia e immagini dell'autostrada Torino-Savona*. Torino: Allemandi, pp. 7-17.
- PIGNATARO, M. (a cura di) (2004). *La rappresentazione strumento per l'analisi e il controllo del progetto di paesaggio*. Roma: Aracne.
- SUSA E DINTORNI (1902), in «Le cento città d'Italia», anno XVI, 185, pp. 33-40.
- TORINO (1887), in «Le cento città d'Italia», anno I, 8, pp. 57-64.
- TORINO NUOVA (1902), in «Le cento città d'Italia», anno XVI, 190, pp. 73-76.
- TURRI, E. (2014). *La semiologia del paesaggio italiano. Introduzione* a cura di Vallerani, F. Venezia: Marsilio. Prima edizione: Milano: Longanesi 1979.
- VILLARI P. (1872). *La scuola e la questione sociale italiana*, in «Nuova Antologia», 1 novembre, ora in: *Positivismo pedagogico italiano. Volume primo. De Sanctis, Villari, Gabelli*, a cura di D. BERTONI JOVINE (1973), con la collaborazione di R. Tisano. Torino: UTET, pp. 300-345.

Sitografia

<http://www.gallica.bnf.fr>, consultato il 12 maggio 2016

Note

¹ Bibliothèque Nationale de France, Département Cartes et plans, GE C-1231. Consultabile online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53024957t/f1.item.r=strade%20ferrate%20italiane>.

² Bibliothèque Nationale de France, Département Cartes et plans, GE C-2158. Consultabile online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530291886/f1.item>.

Paesaggi e viaggi organizzati in Sicilia nelle riviste del Touring club italiano dal 1894 al secondo dopoguerra

Landscapes and organized excursions in the pages of the Touring Club Italiano magazine from 1894 to the Postwar period

ISABELLA FRESCURA

Università degli Studi di Catania

Abstract

The Touring Club Italiano was founded in 1894. Throughout the 20th century it played a major role in promote and protect Italy's cultural, historical and environmental heritages, rightly viewed as irreplaceable assets to be preserved for future generations. It would be no exaggeration to claim that from the turn of the century onwards, the Touring had a significant part to play in the construction of Italian national identity that had begun in the wake of the Risorgimento but had not yet coalesced under political unification, while encouraging the moral, intellectual and social development in the middle class. By using tools closely connected with travel (guidebooks, maps, road signs), and by working closely with public bodies responsible for tourism promotion, the Touring created an aesthetic and structural lens through which Italy continues to be observed and discovered by its inhabitants.

Parole chiave

Paesaggi, viaggi, Sicilia, riviste, Touring Club

Landscapes, excursions, Sicily, magazines, Touring club

Introduzione

Luigi Vincenzo Bertarelli, socio fondatore del Touring club italiano e per un lungo periodo personalità più rappresentativa dello stesso, definiva il viaggio come scoperta del paesaggio, conoscenza del mondo che ci circonda e della cultura dei popoli, oltre che come momento di formazione e crescita individuale [Bertarelli 1927, 25].

Proprio partendo da queste premesse, nel 1894 nacque in Italia un'associazione che si proponeva di far crescere in ogni individuo la voglia e la passione della scoperta di nuove terre e di diverse culture. Questa associazione è il Touring club italiano, che nel secolo scorso ebbe un ruolo importantissimo nel suscitare negli stessi italiani l'amore per il Paese, la sensibilità e l'interesse per la protezione e la divulgazione del patrimonio culturale, storico e ambientale, considerati come beni insostituibili da trasmettere alle generazioni future.

Possiamo pertanto affermare che il Touring club italiano, tra l'Ottocento ed il Novecento, contribuì in maniera significativa all'opera di costruzione di quell'identità nazionale, avviata con il Risorgimento, e non ancora definita con l'Unità politica, favorendo nel contempo lo sviluppo morale, intellettuale e sociale della classe borghese.

Con gli strumenti propri del viaggiare, tra i quali spiccano le guide, le mappe e la segnaletica stradale, e la collaborazione con gli enti pubblici addetti al turismo, il Touring accreditò una prospettiva estetica e strutturale, attraverso la quale ancor oggi l'Italia viene

ISABELLA FRESCURA

osservata e riconosciuta in tutto il mondo.

Tra le molteplici attività svolte dal sodalizio risalta sicuramente l'organizzazione dei viaggi, ai quali i soci partecipavano con entusiasmo e con uno spiccato spirito patriottico, che all'epoca inorgoglia tutti gli italiani.

Grazie a questa inesauribile attività, anche in Italia, su esempio di altri Paesi europei, si diffondeva il turismo in bicicletta, in moto e, nel nuovo secolo, con l'automobile, percorrendo le strade del vecchio continente e pervenendo rapidamente a una conoscenza del territorio capillare e, soprattutto, inedita.

La Sicilia è stata per i soci del Touring una meta prediletta, alla quale hanno guardato con particolare attenzione, sia per la storia, sia per le bellezze naturali, ma anche per la magnificenza del paesaggio.

1. Il Touring club italiano: caratteristiche e ruolo nello sviluppo del turismo e delle comunicazioni

La nascita del Touring club ciclistico italiano, avvenne nel novembre del 1894, a distanza di pochi anni dagli analoghi club europei, e questo sta ad indicare l'intenzione dei soci fondatori, ferventi velocipedisti milanesi, di fondare un'associazione turistica distinta dalla vecchia federazione, la torinese Unione velocipedistica, a cui lasciarono l'organizzazione dell'attività sportiva [Bozzini 1984, 33-38].

I valori che hanno ispirarono i fondatori del Touring sono pochi, ma resteranno immutati nel tempo: patriottismo, mito del progresso e della modernità, impegno educativo delle masse, attraverso la conoscenza e l'amore per l'Italia, il viaggio e la bicicletta, simbolo del sodalizio [Vota 1954, 70-71].

Il programma non era certo di facile realizzazione e, quindi, per affrontarlo con successo, occorreva un'adeguata consistenza sociale. L'iniziale periodo d'incertezza fu superato grazie a un'amministrazione che fu sempre, come afferma lo stesso Bertarelli, «rigida, proba ed oculata» e inoltre «con direttive costanti» [«Nuova antologia» 1915, 45-47].

Il successo fu dimostrato dall'aumento quasi esponenziale delle iscrizioni. In particolare, l'aumento dei soci vitalizi era sintomo della fiducia riposta nell'avvenire del sodalizio. I soci, che nel 1894 erano 784, aumentarono a 20.915 nel 1900; a 83.603 nel 1910; a più di 157.000 alla vigilia della prima guerra mondiale.

A favorire l'aumento dei soci contribuirono la democraticità, che l'ente seppe garantire con il godimento a tutti degli stessi vantaggi e la modesta quota sociale: 5 lire annue fino al 1896; 6 lire dal 1897 al 1919; 10 lire dal 1920 al 1926; poi 15 lire [Relazione della Direzione Generale 1899; «Corriere della sera» 1905].

Anche il patrimonio testimoniava la salute dell'iniziativa, in quanto salì nel primo quinquennio da 349 a 99.526 lire, per raggiungere 289.574 lire nel 1905.

Dai dati derivanti dalle iscrizioni (fig. 1) si evince però che dal 1927 in poi i soci iniziarono a diminuire, evidenziando una controtendenza mai verificatasi nella storia del sodalizio. Queste diminuzioni continuarono, anche se di lieve entità, fino all'inizio della seconda guerra mondiale, quando divennero più accentuate. I dirigenti del Touring addebitarono la flessione all'aumento della quota d'iscrizione, e in effetti le diminuzioni più significative si ebbero nel 1927 e nel 1938, anni in cui vennero approvati tali aumenti – in cifre la quota passò da 15,20 a 22,20 lire.

Dal 1946 al 1953 il numero delle adesioni dei soci risalì gradualmente fino a toccare i livelli già raggiunti prima dello scoppio del conflitto.

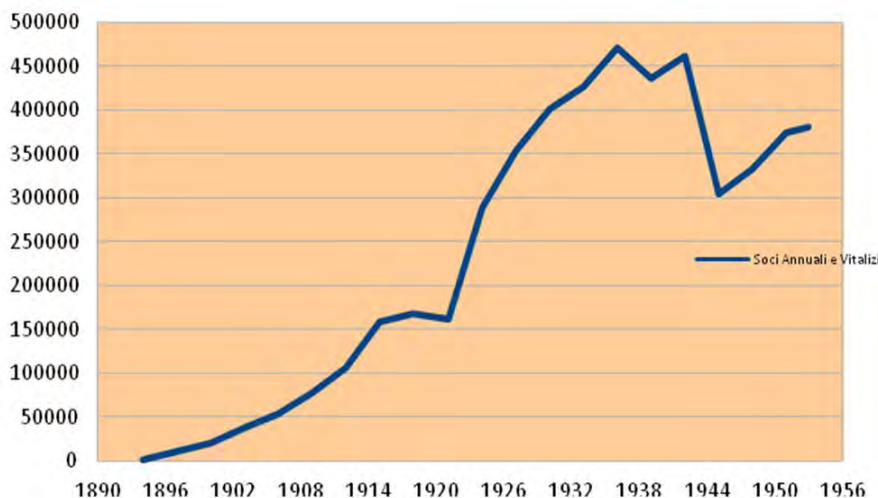


Fig. 1: Iscrizioni dei soci dal 1894 al 1953 (Vota 1954, 408-409).

Una delle prime occupazioni del Touring fu la creazione nel 1895 della «Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano», importante strumento d'informazione, consultazione reciproca e propaganda. Quando nel 1900 il Touring assume l'attuale nome di Touring club italiano, la «Rivista mensile», dal giugno dello stesso anno, recherà la nuova intestazione [Centro documentazione 2000].

Prima che la Grande Guerra terminasse, nel 1917, il sodalizio pubblicò una nuova rivista che si proponeva di far sviluppare il turismo estero dopo la guerra; essa fu intitolata «Le vie d'Italia» e nel 1921 venne fusa con la Rivista mensile [Per il nuovo periodico del Touring 1917].



Fig. 2: Il primo tipo di tessera del Touring club ciclistico italiano (Milano, Biblioteca Pubblicazioni T.C.I.).

Fig. 3: Il primo numero della «Rivista mensile» del T.C.C.I. (Milano, Biblioteca Pubblicazioni T.C.I.).

Anche l'attività cartografica ed editoriale risale ai primordi della vita del Touring. La prima guida fu pubblicata infatti nel 1895 ed intitolata *Guida-itinerario dell'Italia e di alcune strade delle regioni limitrofe*, che poi si sviluppò nella celebre cosiddetta guida rossa [Appello ai soci per un'inchiesta 1900].

Molte altre furono le attività d'interesse nazionale compiute dal sodalizio: anzitutto cercò di migliorare le condizioni di viaggio, adoperandosi per la manutenzione delle strade,

ISABELLA FRESCURA

attrezzandole di apposite segnalazioni, oltre 700 mila cartelli fino al 1973 [*Pali indicatori* 1897], borse di primo soccorso medico e cassette contenenti il necessario per le piccole riparazioni. Passò poi alla lotta per le agevolazioni doganali, per il ribasso delle tariffe d'albergo e contro l'eccessiva tassazione delle biciclette [*La legge per la tassa sui velocipedi ed automobili* 1906], che avrebbe pregiudicato sia l'espansione del ciclismo verso le classi meno abbienti, sia il commercio delle biciclette.

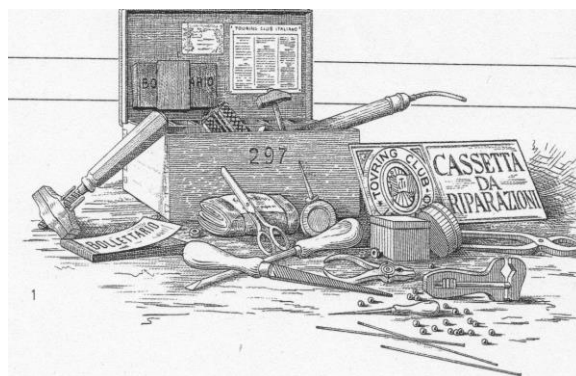


Fig. 4: I primi cartelli stradali del Touring (Milano, Biblioteca Pubblicazioni Tci).

Fig. 5: Cassette di riparazione, installate in località isolate (Milano, Archivio fotografico del Tci).

Con la nascita nel 1919 dell'Ente nazionale per l'incremento delle industrie turistiche, l'Enit, tra il Touring e il nuovo ente si avviò una proficua collaborazione, tanto che il sodalizio mise a disposizione del nuovo ente la rivista «Le vie d'Italia», che divenne l'organo ufficiale dell'ente fino all'aprile del 1935 [Pivato 2006, 127].

2. Il paesaggio siciliano nelle riviste del Touring club italiano

Il Touring fin dalla sua istituzione mostrò un'attenzione particolare per la Sicilia.

Lo testimoniano tutti gli articoli che già dai primi anni di uscita della *Rivista mensile* hanno per oggetto la Sicilia. Testimonianza di assoluto rilievo può essere anche considerato l'avvincente e avventuroso viaggio compiuto proprio in Sicilia, dal fondatore del Touring, Luigi Vittorio Bertarelli, che partì da Milano nel 1898 per raggiungere l'isola e girarla in bicicletta.

Da Milano a Reggio Calabria, Bertarelli utilizzò la ferrovia, impiegando 36 ore per raggiungere lo stretto, che attraversò con il *ferry boat*, in compagnia del console di Messina, Luigi Seguenza, che lo accolse con estrema gentilezza e cortesia, virtù siciliane più volte sottolineate dallo stesso Bertarelli [Bertarelli 1897, 8].

Al ritorno egli riportò tutte le emozioni, i ricordi, l'ammirazione per l'isola e per la gente che l'abitava in un *Resoconto di viaggio*, in cui descrisse dettagliatamente i luoghi visitati. Alcuni spezzoni tratti da questo resoconto sono nei numeri della «*Rivista mensile*» pubblicati nei primi anni del Novecento.

Ciò che si evince dagli scritti di Bertarelli e di tutti gli stranieri che visitarono l'isola agli inizi del Novecento è la profonda discrasia riscontrata tra le bellezze dell'isola e le condizioni disastrose in cui versavano le strutture ricettive di molti centri isolani, soprattutto dell'entroterra. Nelle locande, come sottolineava Bertarelli «si entra, si anticipano i pochi

soldi necessari, perché i padroni sono così poveri che non potrebbero comprare la pasta, le ova e quello che chiedete... e si aspetta con pazienza che il pranzo venga cucinato. Non c'è da arrabbiarsi: è l'uso» [Clerici 2002, 98]. Il quadro negativo dell'isola era aggravato dalla penosa situazione delle strade, prive di manutenzione, che rendeva difficili gli spostamenti, specialmente quelli in bicicletta [Sicilia 1902].



Fig. 6: La terrazza del Grand Hotel Agrigentum di Agrigento (1930 circa) (Milano, Archivio fotografico del Tci).

Fig. 7: La villa albergo Paradiso dell'Etna (1930 circa) (Milano, Archivio fotografico del Tci).

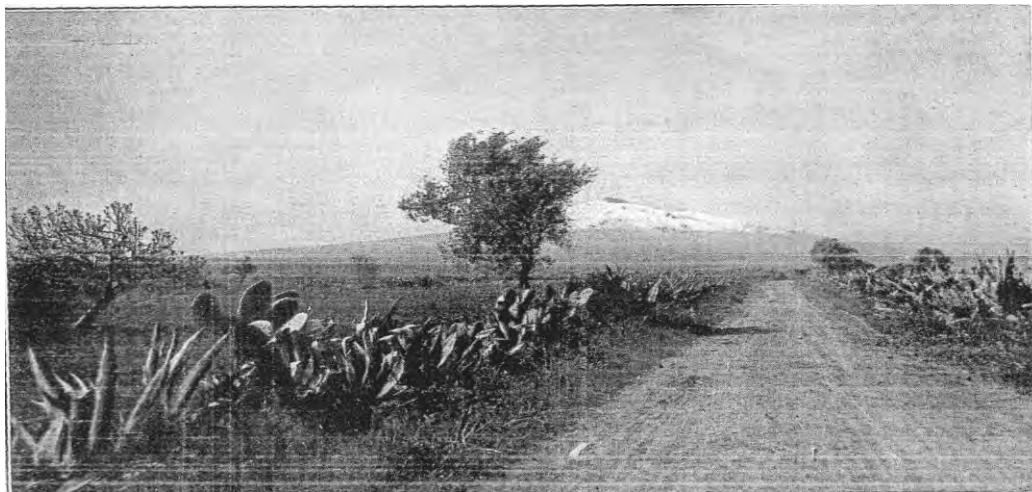


Fig. 8: Catania-Stradale San Giuseppe. Un esempio delle condizioni stradali della Sicilia (1930 circa) (Milano, Archivio fotografico del Tci.).

3. I viaggi organizzati in Sicilia dal Touring club italiano

Le prime escursioni organizzate dal Touring avevano lo scopo di creare vincoli di solidarietà e fratellanza tra i soci, di diffondere il velocipedismo e di creare sezioni provinciali del sodalizio. Con la diffusione delle escursioni, il Touring, già attraverso la «Rivista mensile» del giugno 1895, pubblicò un regolamento per disciplinare le gite, invitando gli organizzatori a guidare i partecipanti in luoghi celebri per le bellezze naturali e artistiche o per memorie storiche [Regolamento per le gite 1895]. In questo contesto

ISABELLA FRESCURA

s'inseriva una delle prime grandi escursioni nazionali ciclistiche, che il Touring volle dedicare alla Sicilia. Fu organizzata dal consolato del Touring di Roma nel 1902 [*Il Touring in Sicilia 1902.*] in occasione dell'Esposizione regionale agricola, che si tenne a Palermo. Il Touring con tale escursione volle offrire ai partecipanti la possibilità di percorrere in bicicletta le strade siciliane; l'iscrizione era riservata ai soli soci del Touring. I partecipanti furono 42, in gran parte italiani, di diversa estrazione sociale, pur non mancando alcuni giovani stranieri. La quota era di 20 lire e comprendeva trasporto, vitto ed alloggio. L'escursione successiva fu organizzata nel 1910, in ricordo del cinquantesimo anniversario della spedizione garibaldina e dell'unificazione [*La carovana nazionale commemorativa della Spedizione dei Mille 1910.*].

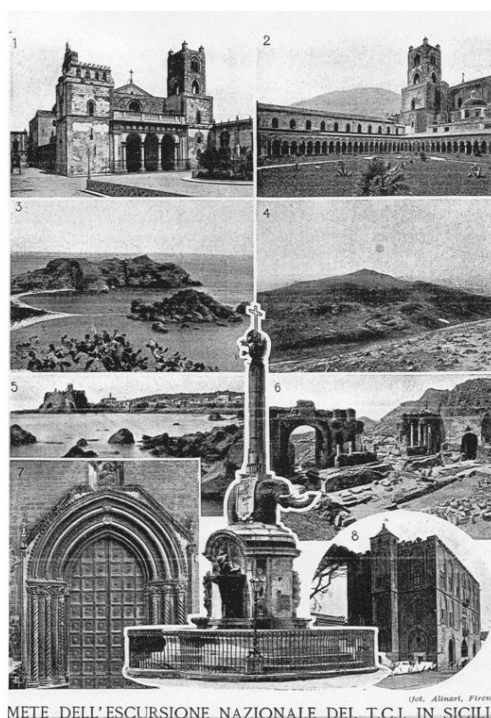


Fig. 9: Escursione nazionale ciclistica del 1902. Gitanti ad Acireale (Milano, Archivio fotografico del Tci).

Fig. 10: Escursione nazionale ciclistica del Touring in Sicilia del 1923 (Milano, Archivio fotografico del Tci).

Dopo l'interruzione dovuta alla prima guerra mondiale, il Touring organizzò altre due escursioni in Sicilia: nel 1923 e nel 1924. Entrambe furono organizzate in primavera, periodo in cui la Sicilia iniziava a essere «più ridente, il calore temperato, il cielo abitualmente sereno e la Conca d'Oro olezzante dei più inebrianti profumi di fiori» [*La grande escursione nazionale in Sicilia 1923.*] Dopo queste due escursioni ci fu un lungo periodo di pausa, causato dallo scoppio della seconda guerra mondiale. Solo nel 1948 il Touring riuscì a organizzare nuovamente il cosiddetto Giro di Sicilia: Palermo, Segesta, Castelvetro, Selinunte, Agrigento, Siracusa con rappresentazioni classiche al Teatro greco, Catania, vetta dell'Etna, Taormina e Messina, con l'inserimento di una nuova tappa, le isole Eolie [*Escursione in Sicilia 1948.*] Anche in questa occasione, la Sicilia si preparò per accogliere festosamente gli escursionisti del Touring, con l'appoggio delle autorità, dei consoli del sodalizio, della società Circumetnea e dell'intera popolazione.

Conclusioni

Dall'analisi diacronica delle escursioni, dai primi del Novecento ai nostri giorni, siamo riusciti a rinvenire elementi di continuità e altri che, invece, segnano un netto distacco con il passato.

Lo spirito organizzativo del Touring resta immutato, tanto che le escursioni organizzate hanno ancora uno sfondo culturale, artistico, storico e naturalistico, alla ricerca continua dei luoghi inesplorati: chiese, monumenti, cattedrali e paesaggi.

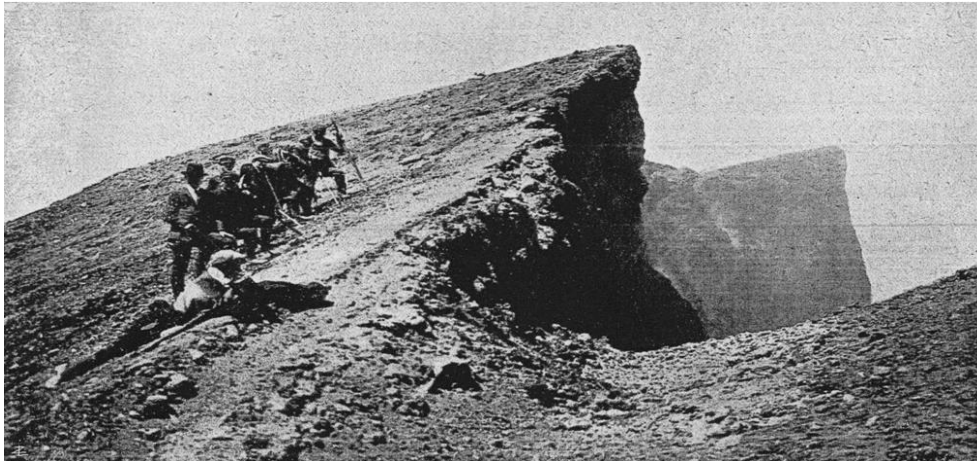


Fig. 11: Etna, sull'orlo del cratere centrale (Milano, Archivio fotografico del Tci).

Altra affinità riscontrata riguarda la scelta degli alberghi e dei ristoranti, che continua a essere il risultato di un'attenta selezione, al fine di offrire ai viaggiatori le migliori opzioni possibili nelle località visitate.

La diversità riscontrata riguarda, invece, i luoghi scelti per il viaggio, poiché, se nei primi programmi delle escursioni vengono inserite le città principali e maggiormente conosciute, in un secondo momento vengono inserite piccole città e paesi di recente scoperta, come Montalbano Elicona e Ganci, considerati tra i più bei borghi d'Italia, o i luoghi del Commissario Montalbano, assurti alla ribalta dopo la trasposizione televisiva dei romanzi di Andrea Camilleri.

A rileggere oggi le descrizioni dei luoghi visitati dal Touring agli inizi del Novecento, si scoprono bellezze oggi scomparse, come ad esempio la penisola di Magnisi, alle porte di Siracusa, descritta come una striscia di spiaggia bianca emergente dall'azzurro del mare. Sepolta oggi fra i pontili della zona industriale e i residui della fabbrica di Eternit, costituisce attualmente quella Marina di Melilli, considerata una delle zone più inquinate d'Italia.

Buona parte dei problemi rilevati dai viaggiatori del Touring sono ancora presenti nella bella isola, per cui non resta che augurarsi che questa terra baciata dal sole possa essere presto ricordata, non soltanto per la sua importanza storica e culturale, ma anche per la sua valorizzazione in chiave di produttività turistica.

ISABELLA FRESCURA

Bibliografia

- 90 anni di turismo in Italia* (1984). Milano: Touring club italiano.
- BARDELLI, D. (2004). *L'Italia viaggia. Il Touring club, la nazione e la modernità (1894-1927)*. Roma: Bulzoni.
- BERTARELLI, L. V. (1897). *Noterelle bibliografiche*, in «Rivista mensile», ottobre-novembre.
- BOZZINI, G. (1973). *Nasceva a Milano ottant'anni fa il TCI. Apri agli italiani le vie del mondo*, in «Città di Milano», n. 12, dicembre.
- Centro documentazione (2000). *La storia dei periodici del T.C.I.* Milano: Touring club italiano.
- CLERICI, R. (2002). *Il ruolo del Touring club italiano negli anni del miracolo economico (dal tempo liberato al tempo organizzato)*. Tesi di laurea in sociologia, Università degli studi di Urbino.
- Touring* (1905, in «Corriere della Sera», 27 maggio).
- GRASSELLI, P. (2001). *Economia e politica del turismo*. Milano: Franco Angeli.
- La grande escursione nazionale in Sicilia* (1923), in «Le vie d'Italia», gennaio.
- Escursione in Sicilia* (1948), in «Le vie d'Italia», aprile.
- Il Touring club italiano* (1915), in «Nuova antologia» (1915), marzo-aprile.
- PALOSCIA, F. (1994). *Storia del turismo nell'economia italiana*. Roma: Petrucci.
- PIVATO, S. (2006). *Il Touring Club Italiano*. Bologna: Il Mulino.
- POLLARD, S. (1990). *La conquista pacifica*. Bologna: Il Mulino.
- RICHTER, D. e KANCEFF, E. (1995). *La scoperta del Sud, il Meridione, l'Italia, l'Europa*. Biblioteca del viaggio in Italia, Slatkine.
- Regolamento per le gite del T.C.C.I.* (1895), in «Rivista mensile», giugno.
- Pali indicatori* (1897), in «Rivista mensile», maggio-giugno.
- Relazione della Direzione Generale* (1899), in «Rivista mensile», gennaio.
- Appello ai soci per un'inchiesta* (1900), in «Rivista mensile», febbraio.
- Sicilia* (1902), in «Rivista mensile», maggio.
- Il Touring in Sicilia. La gita nazionale ciclistica. Il convegno turistico a Palermo* (1902), in «Rivista mensile», settembre.
- La legge per la tassa sui velocipedi ed automobili* (1906), in «Rivista mensile», gennaio.
- La fotografia, il turismo e gli sports*. Intervista a M. Simmons "Rivista mensile del T.C.I." (1909), gennaio.
- La carovana nazionale commemorativa della Spedizione dei Mille* (1910) in «Rivista mensile», luglio.
- Per il nuovo periodico del Touring* (1917), in «Rivista mensile», maggio.
- Touring Club Italiano (1997). *Tratti e Ritratti di Sicilia. Evoluzione del paesaggio siciliano tra '800 e '900*. Milano: Touring club italiano.
- VOTA, G. (1954). *I sessant'anni del Touring Club Italiano*. Milano: Touring club italiano.

Dispositivi narrativi e caratteri metastorici: per una riflessione sul paesaggio della nazione nel Regno d'Italia

Narration and meta-history: a reflection on the landscape of "nation" in the Kingdom of Italy

GIOVANNI LOMBARDI

Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Studi sulle società del Mediterraneo (CNR-ISSM)

Abstract

Landscape gains significance in the nineteenth century. Besides diversities and reveals, the narrative about landscape shapes the imaginary and corroborates the State building of the newly create Kingdom of Italy. Therefore, landscape becomes the 'landscape of the nation', with cliché and leit motiv. Landscape interprets cultural meanings and it contribute to define the state and the political discourse. This representation and its modalities are the focus of our proposal.

Parole chiave

Paesaggio, Nazione, Storia, Rappresentazione, State-building
Landscape, Nation, History, Representation, State-building

Introduzione

«Fatta l'Italia bisogna fare gli italiani». Anzi, no. Fatta l'Italia ne facciamo il paesaggio. La nazione abita e produce il suo paesaggio. Ipostasi ideale o ambiente concreto, il paesaggio catalizza emozioni e intenti. Evoca fisionomie da riconoscere, il filo rosso della patria. Se la celebre massima attribuibile o no a Massimo D'Azeglio (1798-1866) precede la breccia di Porta Pia [Gigante 2011], il paesaggio italiano a maggior ragione trasuda profondità storica. È un palinsesto continuamente scritto, un canovaccio complicato dall'uomo coautore nella coreografia di civiltà millenarie. Sul paesaggio, più che un alveo si incontra una distesa di studi, sia avvalorati nel tempo sia pungolati da attenzioni recenti. Non a caso grovigli disciplinari e semiotici, esperienze visuali dilatatesi nella globalizzazione, il dibattere debordante hanno spinto a parlare di *onnipaesaggio* [Jakob 2009].

Intanto, ai rimandi della percezione estetica e storico-culturale del paesaggio italiano, creativa e durevole, si giungono punti di vista molto diversi. L'accostamento risente delle urgenze annodate alla tutela, alla conservazione, ai *commons* e alla condivisione democratica del patrimonio culturale e paesaggistico; valori con un retroterra nella tradizione giuridica, politica e istituzionale dello Stato italiano [Corona 2004; Settis 2010]. Del resto, il patrimonio nazionale, di cui il paesaggio è parte, è costitutivo dell'identità e dell'immagine del Paese, nonché delle sue appartenenze pubbliche e civili pre e post unitarie [Settis 2002; Montanari 2013]. Indicazioni attente vengono dall'*Environmental History*: si pensi alla semiotica dei paesaggi rurali, specchio di identità quanto più in un paese dalla profonda tradizione agricola come l'Italia; o alla solida storiografia sul paesaggio agrario, le bonifiche, il patrimonio forestale [Corona 2015; Agnoletti 2010]. Anzi,

GIOVANNI LOMBARDI

si rinnova l'interesse per Emilio Sereni (1907-1977) e per i suoi archivi, autore come noto de «the most important Italian elaboration of the idea of landscape as the result of history and social relations» [Ferretti 2015, cit. p. 59; Sereni 1961]. Con un occhio alle spinte separatiste e agli immaginari territoriali, intanto si scruta l'uso politico del paesaggio e l'invenzione della nazione italiana, le rappresentazioni del suolo patriottico nel processo di *nation-bulding*, mirando al ruolo storico dei geografi italiani e della disciplina geografica [Ferretti 2014]. La storia del turismo, con i suoi dispositivi interpretativi e i *pendant* disciplinari, postula i fattori dell'alterità, la psicologia, gli immaginari, le resilienze, quali costitutivi del paesaggio. Di più, l'intima inferenza tra paesaggio e turismo permette di gettare nuova luce proprio lì dove - luoghi e confini contesi, fisici e simbolici - la comunicazione squisitamente nazionalistica e la geopolitica disarticolano lo spazio turistico con una ricomposizione dei mosaici economici e sociali, il liquefarsi di modelli e di identità, il cambiar pelle del richiamo paesaggistico [Berrino, Kawamura 2014]. In generale, sul paesaggio si addensano quindi discussioni nell'ambito dell'ecologia, dello sviluppo, della sociologia, dell'architettura, del *planning* e del *branding*. E se esso è concetto controverso, polisemico, non meno difetta nelle definizioni quello di *Landscape Identity*, legato proprio alla costruzione delle identità, della memoria e dei paesaggi nazionali; e stimolato dal declino dello Stato-Nazione, dalla costruzione europea, dalla globalizzazione [Stobbelaar D. J. & Pedrolì B. 2011]. A guardare gli approcci e le sovrapposizioni si andrebbe ad oltranza.

1. Nessi

Fatto sta che il paesaggio italiano è costruzione storica e sedimento, scelta e scarto, percezione, proposta e spazio indeciso, residuo [Clément 2004]: è umano. George Perkins Marsh (1801-1882) centra il nesso inestricabile. Quando pubblica il suo *Man and Nature* nel 1864, ha un trascorso di dimestichezze ed escursioni scientifiche dal Medio Oriente alla Germania e all'Austria, dalle terre d'America alla Grecia, all'Italia dove, nominato da Abraham Lincoln (1809-1865) nel 1861 ambasciatore degli Stati Uniti, completa l'opera [Piccioni 1999]. Con una postura comparativa, Marsh vede il paesaggio italiano nella sua antropizzazione costitutiva e lo tratteggia nei nessi civili: annota le trasformazioni secolari del lago Fucino: le proposte di Giulio Cesare, le iniziative di Claudio, i lavori per il ripristino degli antichi drenaggi; sgrana la cultura italiana sull'idraulica e sull'idrografia, in particolare riguardo la Lombardia e il Po; raccoglie la febbre nazionale per l'uccellazione e illustra il paesaggio nel napoletano curiosamente «filled with slender towers» per uccellare; legge la stratificazione dei suoli urbani a Roma o lungo la via Appia, o i dislivelli tra le chiese secolari e le adiacenze elevate sui detriti quali «effects of human industry». Il nesso uomo-ambiente è così immersivo che il brusio urbano della sua civiltà è parte del panorama italiano, come in un quadretto vivido, eccezionale topograficamente ma certo efficace:

An observer who wishes to appreciate that hum of civic life which he cannot analyze, will find an excellent opportunity by placing himself on the hill of Capo di Monte at Naples, in the line of the prolongation of the street called Spaccanapoli [Marsh 1864, 165].

I riferimenti continuerebbero. Il testo, essenziale per il movimento conservazionista americano e la *Environmental History*, e la cui incidenza è vivamente discussa [Lowenthal D. 2013], andò in stampa in italiano per l'editore Barbera nel 1870 e '72: forse un successo se si pensa al contesto; una meteora se si guarda alle discussioni successive

[Piccioni 1999]; certo il ruolo di Marsh non si esaurì nella citazione. Ma il fulcro del rapporto individuo-paesaggio, civiltà-paesaggio è lì. Già nella più celebre opera manzoniana il legame individuo-natura è tale da apparire un «*work in progress* dell'ascendente, funzionale, laicizzazione del paesaggio»; così come risalta che il paesaggio in Verga possa additare il volto malconco e disilluso della nazione [Marchese 2010, 231]. E se i rinvii filosofici e artistici sono un ginepraio qui inopportuno, serve ricordare l'istanza di verismo legata all'Ottocento pittorico napoletano e l'impegno - come scriveva Achille Vertunni (1826-1897) nel 1869 - ad «avviare i giovani sulla via del vero», discutendo ancora il rapporto uomo-paesaggio, con risvolti espliciti o freatici giunti al fascismo [Concorso 1870, 4; Confederazione 1936; Buscaroli 1935]. Se la riconoscibilità del paesaggio italiano risiede nella qualità dell'antropizzazione, la coscienza del legame con esso, individuale e collettiva, lo dischiude, quale *medium*, ai caratteri metastorici e ai dispositivi narrativi della nazione.

2. Paesaggio instabile

Vestire i luoghi in chiave mitica, patriottica o nazionale è parte della Storia. Senza incomodare saghe e poeti, per quel che si discorre è chiaro dalla prima immagine di Porta Pia. La memoria è parte di un processo di comprensione, di proiezione, di proposizione. E' anche suggerimento, convocazione di identità e di comportamenti. Ma la memoria non è esattamente la Storia, anche se vanno a braccetto [Macdonald 2013, 13-14]. E anche questo è chiaro a Porta Pia; nelle foto d'epoca e nei dipinti; apparecchiati entrambi. Né urbano, né il suo contrario; la breccia è un paesaggio di confine, spazio conteso che diventa altro, diventa nazionale. La frattura politica può essere frattura del paesaggio; meglio ancora, del paesaggio simbolico. E se qui l'artificio è evidente, a volte basta uno stemma, la bandiera o, come dice il poeta, una «divisa di un altro colore».

Il paesaggio delle città è un efficace scenario della nazionalizzazione. I mutamenti allentano gli ormeggi iconografici per crearne di nuovi. Vi concorrono le grandi manomissioni urbane operate a Torino, Firenze, Roma in nome delle urgenze del nuovo stato e del passaggio di testimone tra le capitali. Ma pure a Napoli, dove le prime disposizioni del Regno d'Italia confermano programmi edilizi pregressi pur scostati dai significati originari, per poi far spazio a speculazioni, sperimentazioni, a progetti igienisti, agli scenari del Risanamento. Anche l'immaginario turistico mostrerà la consapevolezza del cambiamento. Gli standard moderni accostano la città a grandi capitali europee, a Parigi, a Berlino, ai centri commerciali londinesi di Oxford Street: l'iconografia nazionale cambia, anche per la comunità immaginata dall'esterno [Alisio 1993, 105-109; Corona 2000; Dawes 2003, 125-150].

La *pars destruens* insidia la memoria; una faglia nella condivisione tra generazioni di *immaginari ponte*, di memorie visuali il cui *continuum* è sgranato o interrotto, mentre emergono scenari industriali, nuove referenze, rappresentazioni. Il paesaggio nell'Italia giolittiana è ruminato dai cambiamenti intensi dei palinsesti urbani, del mondo rurale, degli scenari ambientali incisi da rotaie, reti idroelettriche, bacini: vi irrompono nuovi significati e retroscena sociali [Fontana 1981; Moltedo Mapelli 2003]. Sono un voltar pagina le ristrutturazioni di Reggio e Messina dopo il terremoto del 1908; le demolizioni romane dei borghi, del Campidoglio, di Corso Rinascimento, dei Fori, la costruzione di quartieri; i cambiamenti di Palermo degli anni '20, e un po' ovunque in Italia. Il paesaggio muta sotto una pressione culturale che flette realtà naturali e storiche. Si fa fascino figurativo

GIOVANNI LOMBARDI

ricorrendo a strumenti efficaci come la fotografia [Bevilacqua 2002]: non solo registrazione del reale, ma volto immaginato della nazione. Si classifica, canonizza il repertorio visivo - come non pensare agli Alinari - con scene del Vesuvio e dell'Etna, le cime alpine siglate dallo stambecco, il Colosseo, Venezia, Pisa, i laghi per una vera e propria pedagogia unitaria [Bollati 1979]. Anzi, nel trattato del movimento protezionista italiano e dal titolo significativo *Il paesaggio italico e la sua difesa*, di Nicola A. Falcone, il corredo iconografico verte proprio sulle immagini degli Alinari [Falcone 1914]. Qui, accanto agli scenari pittorici indicati come paesaggi artistici della tradizione italiana - dai più onirici ai più realistici, agricoli e patriottici - si raggruppano fotografie sotto il criterio di paesaggio naturale. Sono gli scatti dei Nuraghi, del chiostro romano di santa Maria degli Angeli, dei giardini storici delle ville toscane, del Lago Maggiore, di Salerno, di Taormina come delle Marmore e del castello di Romena, ma pure dello scoglio garibaldino di Quarto. I paesaggi, urbani e non, molto o poco antropizzati, sono fissati dalla mediazione fotografica all'interno di un'idea di natura che dista da quella di *wilderness*. In essi palinsesto materiale e coscienza storica fluiscono nella teleologia della nazione; anzi, in quest'ultima, come nel caso del memento risorgimentale di Quarto - anonimo dal punto di vista meramente visivo - trovano fisionomia e significato: in tal senso Quarto, ancora, è esempio di veduta non visibile del paesaggio, se priva dell'allusione risorgimentale ad una comunità immaginata e al sentimento della nazione.

Quasi a segnare il giro di boa delle strategie visuali, nel 1899 - per la III Internazionale d'arte - Venezia ha accolto la prima esposizione internazionale di cartoline illustrate; un assaggio dei riconoscimenti seguiti l'anno dopo nell'*Exposition* di Parigi. Il medium multimodale popolarizza i *cliché*, incrocia canoni in fieri e visioni resilienti, fissa eventi che confortano l'appartenenza nazionale, capace di propaganda turistica, politica, nonché militare; come mostreranno gli eventi bellici che feriranno l'Europa [Callegari, Sturani 1997]. Intanto la *kermesse* parigina tributa il successo dei fratelli Lumière. La cinematografia s'incunea nella proiezione del paesaggio, fluisce come immaginazione storica e narrazione del quotidiano. Leva emozionale maneggia gli scenari attraverso dinamiche visive inedite. Tra fantastico e reale e sempre più - lo si vedrà con il fascismo - propaganda e organizzazione del consenso [Melancon 2005], rimescola i *topos* del volto della patria. L'inquietante animazione della vita urbana lumeggia i luoghi di sociabilità secolari, i mestieri pittoreschi e i *cliché* popolari; ma li lascia remoti, senza nostalgie, senza intralciare il racconto nazionale. Il rompicapo degli emblemi municipali e degli scenari d'Italia, l'incrocio degli sguardi infilati negli interstizi della pellicola trovano patria nella nuova comunità discorsiva, quella della nazione.

Le icone paesaggistiche tradizionali e pre-unitarie, le oleografie, restano spesso pervicaci. Segno di continuità, sono però metabolizzate nell'*imago* nazionale, spiegate nel quadro della ridefinizione del rapporto tra paesaggio e potere. Insomma, alla costruzione si accompagna una de-costruzione del senso dei luoghi delle antiche identità municipali e statali e quindi della loro proposizione figurativa. Come nel caso del Largo di Palazzo / Foro Murat, a Napoli, che, da spazio inferente il potere e il governo del più esteso stato preunitario e tra le più ampie piazze italiane, è battezzato piazza del Plebiscito dal voto del 21 ottobre 1860 per l'Italia una e indivisibile: diventando, prima *tòpos* di un programma politico-pedagogico di nazionalizzazione di immaginari risorgimentali e di identità acerbe; poi, già durante la Grande Guerra - con un salto semantico denso - memento consolidato della indipendenza italiana [Cavara 1917].

Ridisegnare gli spazi urbani oltre un'operazione plastica è un'operazione semantica; così la stura ad una toponomastica nazionale è anche l'agire di una semiotica della sociabilità, di narrazioni collettive e di scenari pubblici. E se essa s'insinua capillare nel rumore secolare delle città italiane, snocciolando i riferimenti alla casa regnante, all'aggettivo 'nazionale', agli emblemi del Risorgimento e ai suoi martiri, la toponomastica procede netta nel primo Novecento - una leva negli studi geografici - quando soccorre a definire e rivendicare l'italianità storica di cime e valli alpine, di terre redente e irredente, di confini. Talvolta, patriottismo e natura vanno a braccetto [Ferretti 2014; Armiero 2013]. Rinominare è *nation-building*, è *norming*. Il paesaggio propaga significati culturali, concorre a definire. In esso è apparecchiata una percezione collettiva, in questo senso politica. E il paesaggio della nazione ha bisogno dei suoi lessici, dei suoi codici visuali, di simboli.

Conclusioni

L'evolvere del paesaggio può implicare resistenze e resilienze fisiologiche, ma pure l'esigenza di curarne la protezione. Fin dai primi decenni unitari, il paesaggio si svela friabile di fronte agli attacchi al patrimonio culturale storico-artistico e ambientale; attacchi talvolta barbarici che insidiano la memoria visuale e identitaria stessa della narrazione nazionale. La tutela del patrimonio culturale e ambientale diviene un nodo dello *State-building*. Ai primi del Novecento il protezionismo italiano è un movimento maturo e legato al dibattito internazionale: associazioni, letterature e pubblicistica, educazione, turismo accompagnano la coscienza del paesaggio nazionale e il procedere normativo. Nel 1912, dagli ancoraggi estetici e storico-culturali la protezione si dilata ai parchi e ai giardini, e nasce la Guardia Forestale; la diffusissima rivista 'Le vie d'Italia' promuove bellezze artistiche, monumentali e rievocazioni storiche, specie nel 1913-14, quando il Touring Club, «italianissimo in ogni sua finalità», avvia il Comitato Nazionale per la Difesa del Paesaggio e dei Monumenti Italici [Parpagliolo 1922, 29]. C'è «urgenza di salvare da ulteriori attentati il paesaggio italico, essenza, anima e visione di ogni intelletto» [Falcone 1914, 3]. La circolarità del nesso pagine storiche - vita nazionale - siti naturali è affermata come pedagogia della patria. Mentre il legame tra paesaggio e benessere economico è un assunto che avanza grazie al turismo. Dopo il gelo del conflitto, sacrari, memoriali, arti distendono la trama dei sacri confini, delle sacre montagne, delle alture civilizzate dalle ardite filovie del genio italico. Una monumentalità diffusa, talvolta intima, si sparge sul paese; il riscatto del sangue è un collante robusto. Scenari e volti astanti che accompagnano il viaggio del milite ignoto mostrano la nuova forgia emotiva del paesaggio nazionale. Nel 1922 la tutela si estende alle bellezze naturali e agli immobili di particolare interesse storico, alle bellezze panoramiche e ai punti di vista notevoli: il paesaggio è difeso, almeno nei principi; resta saldo il nesso fra estetica e patriottismo [Parpagliolo 1922]; è l'anno del primo parco nazionale d'Italia, quello d'Abruzzo, decretato da Benito Mussolini (1883-1945) appena insediato. Con il fascismo, il movimento composito per la tutela, talvolta collettivo, d'interesse pubblico e partecipato da comunità locali, se non muore, chiude i battenti. Il nuovo regime non ha un interesse reale sulle questioni del paesaggio [Piccioni 1999, 10] anche se migliorerà nel 1939 la legge del '22; un riferimento per i padri costituenti. Invece, il rapporto paesaggio-potere si mostra bene nell'autorità creatrice fascista. Del resto «Il ritmo del fascismo ha cambiato la parola estetica, col vocabolo ben più espressivo di etica» [Unione 1939, VII]. Le bonifiche, gli interventi urbani, le monumentalità, gli scenari coreografici certo incidono. Ma non è ovvio quanto in questo

GIOVANNI LOMBARDI

ci sia la fibra della costruzione di un paesaggio nazionale, anzi. Il 'Dux' piantumato sul Monte Giano non è esattamente il verdiano 'Viva l'Italia!' Né i confini dell'impero sono quelli della nazione. Circa poi le 'città del duce' - che tra centri di servizio e insediamenti urbani veri e propri passerebbero il centinaio - una rilettura generale è sollecitata da più parti, specie tra chi ha condiviso la memoria paesaggistica di tali luoghi [Pennacchi 2003]. Ma non è enumerare politiche o interventi il proposito di queste pagine necessariamente minime, quanto l'attenzione sulla fenomenologia di un discorso sul paesaggio e, nello specifico, di un paesaggio nazionale. Si è guardato a nessi, a circolarità. Si è alluso a pedagogie, alle dissolvenze di soggettività collettive. Nel loro insieme queste correlazioni si accordano al brillante motto di John Ruskin (1819-1900) sul paesaggio come «volto amato della patria», caro al movimento protezionista, ai suoi legislatori, a parte dell'opinione pubblica tra fine '800 e primo '900. Ci sembra indovinato il promemoria «a vocazione pratica ed euristica» suggerito da Michael Jakob per cui il paesaggio rimanda a: un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto); la natura (nessun paesaggio senza natura); una relazione tra soggetto e natura (nessun paesaggio senza contatto, legame, incontro tra soggetto e natura) [Jakob 2009, 30-31]. L'instabilità di tali legami rinvia a fenomeni non ingessati, vividi, per una esperienza storica del paesaggio nazionale. Nessuna ricetta, dunque, forse percorsi.

Bibliografia

- AGNOLETTI, M. (a cura di) (2010). *Paesaggi rurali storici. Per un catalogo nazionale. Historical Rural Landscapes. For a National Register*. Bari: Laterza.
- ALISIO, G. (1993). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, 2 ed. Roma: Officina.
- ARMIERO, M. (2013). *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*. Torino: Einaudi.
- BERRINO, A. - KAWAMURA, E. (2014). *Grande guerra nell'area sudtirolese. I mutamenti di una regione turistica e il dibattito che li accompagna*, in *Krieg und Tourismus im Spannungsfeld des Ersten Weltkrieges. Guerra e turismo nell'area di tensione della prima guerra mondiale*, a cura di P. Gasser, A. Leonardi, G. Barth-Scalmani. Innsbruck-Wien-Bozen: Studien Verlag.
- BEVILACQUA, P. (2002). *Il paesaggio nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti.
- BOLLATI, G. (1979). *Note su fotografia e storia*, in *Annali 2, I*, Storia d'Italia. Torino: Einaudi.
- BUSCAROLI, R. (1935). *La pittura di paesaggio in Italia*. Bologna: Acanthus.
- CALLEGARI, P. - STURANI, E. (a cura di) (1997). *L'Italia in posa. Cento anni di cartoline illustrate*. Napoli: Electa.
- CAVARA, F. (1917). *L'alberatura delle strade, delle piazze e dei giardini di Napoli: relazione alla commissione comunale per la difesa dei monumenti cittadini, del paesaggio e dell'estetica edilizia*. Napoli: Giannini.
- CLEMENT, G. (2004). *Manifeste du Tiers paysage*. Paris: éd. Sujet Objet.
- Concorso al posto di professore di paesaggio al R. Istituto di belle arti. Pareri dei giurì (1870)*. Napoli: tip. Del Giornale di Napoli.
- CONFEDERAZIONE fascista dei professionisti e degli artisti, Unione Provinciale di Napoli, Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti (1936). *Il paesaggio nella pittura napoletana dell'Ottocento. Napoli, settembre 1936*. Torino: Arti poligrafiche editrici.
- CORONA, G. (2015). *Breve storia dell'ambiente in Italia*. Bologna: Il Mulino.
- CORONA, G. (2004). *Paolo Grossi e la risposta italiana alla «Tragedy of the commons»*. I frutti di Demetra, Bollettino di Storia e Ambiente, 1.
- CORONA, G. (2000). *Risorse nella città. Natura e territorio a Napoli nell'Ottocento*, in *Ambiente e risorse nel Mezzogiorno contemporaneo*, a cura di P. Bevilacqua e G. Corona. Roma: Meridiana.
- DAWES, B. (2003). *La rivoluzione turistica. Thomas Cook e il turismo inglese in Italia nel XIX secolo*, pref. di P. Avallone. Napoli: ESI.

- FALCONE, N. A. (1914). *Il paesaggio italico e la sua difesa. Studio giuridico-estetico*. Firenze: Alinari.
- FERRETTI, F. (2014). *Inventing Italy. Geography, Risorgimento and national imagination: the international circulation of geographical knowledge in the nineteenth century*, in «The Geographical Journal», Vol. 180, No. 4, December 2014, pp. 402-413, doi:10.1111/geoj.12068.
- FERRETTI, F. (2015). *The making of Italian agricultural landscapes: Emilio Sereni, between geography, history and Marxism*, in: «Journal of Historical Geography», n. 48, pp. 58-67, DOI: 10.1016/j.jhg.2015.02.007
- FONTANA, V. (1981). *Il nuovo paesaggio dell'Italia giolittiana*. Roma; Bari, Editori Laterza.
- GIGANTE, C. (2011). „Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani“. *Appunti su una massima da restituire a d'Azeglio*. Incontri, n. 26 (2), pp. 5-15. DOI: <http://doi.org/10.18352/incontri.830>.
- JAKOB, M. (2009). *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- LOWENTHAL, D. (2013). *Marsh and Sauer: reexamining the rediscovery*, in «The Geographical Review» 103 (3), pp. 409-414, July 2013, by the American Geographical Society of New York, DOI: 10.1111/j.1931-0846.2013.00006.x.
- MACDONALD, S. (2013). *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*. London and New York: Routledge.
- MARCHESE, D. (2010). *Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'età moderna*, in: «Critica letteraria», anno XXXVIII, 147, fasc. II, pp. 226-237.
- MARSH, G. P. (1864). *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*. New York: Scribner.
- MELANCO, M. (2005). *Paesaggi, paesaggi e passioni: come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, con un saggio sul cinema napoletano sonoro, introduzione di G. P. Brunetta. Napoli: Liguori.
- MONTANARI, T. (2013). *Le pietre e il popolo. Restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Minimum Fax.
- MOLTEDO MAPELLI, A. (2003). *Paesaggio urbano. Stampe italiane della prima metà del '900 da Boccioni a Vespignani*. Roma: Artemide.
- PARPAGLIOLO, L. (1922). *Catalogo delle bellezze naturali d'Italia e la legislazione in materia estera della tutela delle bellezze naturali e del paesaggio: precede il testo della Legge 11 giugno 1922, n. 778 per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*. Milano: Touring Club Italiano Comitato nazionale per la difesa dei monumenti e dei paesaggi italiani.
- PENNACCHI, A. (2003). *Viaggio per le città del Duce*, presentazione di L. Caracciolo. Milano: Mondadori.
- PICCIONI, L. (1999). *Il volto amato della Patria. Il primo movimento per la protezione della natura in Italia 1880-1934*. Camerino: Università degli Studi.
- SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano*. Roma/Bari: Laterza.
- SETTIS, S. (2002). *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*. Torino: Einaudi.
- SETTIS, S. (2010). *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*. Torino: Einaudi.
- STOBBELAAR, D. J. e PEDROLI, B. (2011). *Perspectives on Landscape Identity: A Conceptual Challenge*, Landscape Research, 36:3, pp. 321-339, DOI: 10.1080/01426397.2011.564860.
- UNIONE Provinciale Fascista Professionisti e Artisti-Bergamo (1939). *Premio Bergamo: Mostra nazionale del paesaggio italiano*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti grafiche.

Sitografia

<http://www.alinariarchives.it/it/search>, consultato il 6 giugno 2016

<http://www.archivioluca.com/archivio/#n>, consultato il 6 giugno 2016

Le strade alpine e la narrazione del paesaggio: i valichi dello Spluga e dello Stelvio in Lombardia nella prima metà dell'Ottocento

Alpine roads and landscape narrative: the passes of Spluga and Stelvio in the first half of nineteenth century Lombardy

ORNELLA SELVAFOLTA

Politecnico di Milano

Abstract

Built in the first decades of the 19th century, the mountain roads of the Spluga and Stelvio passes were important links in the network of European communications, and the result of extraordinary technical skills. The essay considers how the majesty of the alpine region together with the boldness of constructive works inspired the engineers to devote new attention to the visual effects of landscape. Their work brought about new aesthetic and perceptual experiences, which we examined through the various narratives that accompanied such mountainous places, including not only the picturesque views, literary descriptions and voyage chronicles, but also the technical reports, surveys and project drawings developed by the engineers.

Parole chiave:

Strade alpine, storia del paesaggio, XIX secolo
Alpine roads, landscape history, XIXth century

Introduzione

Non c'è praticamente pubblicazione dei primi decenni dell'Ottocento in Lombardia che, trattando delle strade e in genere delle vie di comunicazione, non ne evidenzii il grande significato in termini di progresso economico e culturale. Basta pensare alle considerazioni di Carlo Cattaneo (1801-1869) sull'importanza delle infrastrutture apparse in *Notizie naturali e civili su la Lombardia* o sulle pagine de «Il Politecnico» [Cattaneo 1839, Cattaneo 1844], così come ai diversi contributi pubblicati da alcune tra le più autorevoli riviste del periodo, quali gli «Annali universali di statistica», la «Biblioteca italiana», «Il Ricoglitore». Altrettanto esemplificative sono le relazioni tecniche, i reportage di viaggio, le descrizioni paesaggistiche, i disegni di progetto e le vedute pittoresche: tutti, in varia misura e con diverso grado di approfondimento, concordi nell'assegnare alle reti delle comunicazioni un ruolo prioritario nella storia del crescere civile.

Di tale orizzonte le strade di montagna, in ragione della loro difficoltà, esemplificavano, forse più di altre, l'idea di uno spazio aperto al movimento di uomini, merci e idee, capace non solo di concretare strategie politiche, militari e mercantili, ma anche di trasformare le aggregazioni separate di individui nelle corrispondenze attive e organizzate delle popolazioni. Tra gli esempi di maggior rilievo si contano le strade dello Spluga e dello Stelvio, «vie prodigiose» per arditezza e utilità [Baruffi 1843, 88] che, tra il 1818 e il 1825, hanno messo in comunicazione la Valchiavenna e la Valtellina con il centro Europa, oltrepassando i valichi più alti delle Alpi Retiche. Sono opere che hanno tratto dalle circostanze ambientali il significato più profondo di via di comunicazione, facendo della

montagna non il territorio della separatezza, ma quello delle connessioni, non dell'intangibilità, ma del progetto e della trasformazione possibile. Queste opere sono state già oggetto di indagini storiche, che ne hanno sottolineato le dinamiche politiche, economiche e sociali e che ne hanno messo in rilievo i contenuti tecnici [Pedrana 2001; Scaramellini 2000; Selvafolta 2002], e offrono ancora motivi di riflessione per quanto riguarda l'attenzione manifestata dai progettisti per i contenuti estetici e le valenze paesaggistiche: qualità che hanno fortemente contribuito a costruire la fama delle strade alpine e di cui resta evidenza nei diversi "racconti" che ne accompagnano la costruzione.

1. Le strade dello Spluga e dello Stelvio: l'ingegnere Carlo Donegani, l'osservazione della natura e i disegni tecnici

«Solo credo di dover qui rammentare le due grandi strade montane dello Spluga e dello Stelvio, opere gigantesche che l'arte animata dalla Sovrana Munificenza seppe compiere lottando ad ogni passo cogli ostacoli che le opponeva l'ardua natura delle Alpi»¹. Sono parole dell'ingegnere Carlo Donegani (1775-1845), responsabile del progetto e della costruzione di entrambe le vie menzionate, in una lettera indirizzata nel 1838 alla Delegazione provinciale di Sondrio, in quegli anni territorio degli Asburgo. Al di là delle formule di rito, egli esprimeva il legittimo orgoglio per interventi che erano riusciti a valicare i due passi alpini dello Stelvio e dello Spluga non con sentieri precari e di «stentatissimo passo»², bensì con vere strade carrozzabili che connettevano stabilmente la Lombardia sia con i Grigioni, la valle del Reno e la Germania, sia con il Tirolo e l'Austria. Senza entrare nel merito delle motivazioni politico-economiche, né delle soluzioni tecniche dei singoli tracciati, ricordo come entrambe le strade, seppure non estranee a obiettivi militari del governo asburgico, acquisirono fin da subito una funzione di percorsi commerciali e di itinerari di pace.

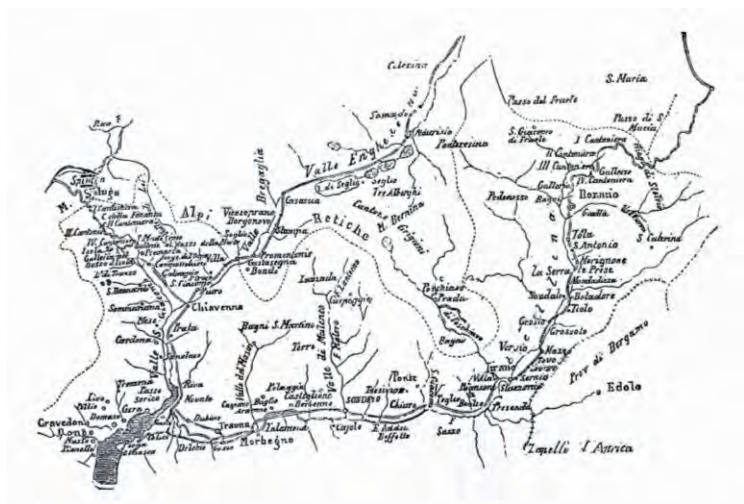


Fig. 1: Le strade della Valtellina con i passi dello Spluga (a nord ovest) e dello Stelvio (a nord est) [Cantù, C. (1859), Grande illustrazione del Lombardo Veneto, Milano; Caimi, vol. V].

Fig. 2: W. Gallerie lungo la strada dello Stelvio [Brockedon, W (1828-1829), Illustrations of the Passes of the Alps (...), London: J. Moyes for the author, vol. I].

«Inospiti luoghi» scrivevano i contemporanei [D.A.M.M. 1823, 35] a proposito dello Spluga e dello Stelvio, situati rispettivamente a 2.200 e a 2.800 metri di altezza, raggiungibili dopo

aver superato entrambi un dislivello di 1.600 metri e dopo aver incontrato numerosi e «inevitabili accidenti di terra e di cielo»³. Altri dati accreditavano la rilevanza di questi interventi: i circa 39 km complessivi della strada che da Chiavenna sale allo Spluga e approda al fondovalle svizzero, furono realizzati in poco meno di quattro anni a partire dal 1818; i 49 km della strada dello Stelvio da Bormio al Tirolo furono realizzati in 5 anni di lavoro, dal 1820, ma in considerazione della geografia e del clima, i periodi di lavoro utili furono poco più di due anni per entrambi i casi [D.A.M.M. 1823]. Interventi di questo tipo erano il frutto di alte competenze tecniche e di audaci soluzioni costruttive che avevano richiesto la realizzazione di: tornanti o *tourniquet* ripiegati l'uno sull'altro per issarsi sui versanti più ripidi e privi di basi di appoggio; ponti per oltrepassare le frequenti interruzioni del tracciato; gallerie «in vivo» o «squarciate nella roccia per assicurare il transito dentro al corpo stesso di montagne altrimenti invalicabili, dei muraglioni di contenimento e di altre numerose opere per la protezione dai precipizi, dai terreno franosi, dalle valanghe»⁴.

Protagonista assoluto di progetti e cantieri fu Carlo Donegani, ingegnere del Genio Civile, prodigiosamente attivo, dal 1807 al 1838, nell'ideazione ed esecuzione di entrambe le strade alpine e di altre importanti infrastrutture nel Lombardo Veneto. Non a caso fu nominato Cavaliere dell'Impero austriaco e insignito del titolo di conte di Monte Stelvio per la «eccezionale solerzia, vigilanza a capacità» [Sertoli Salis 1976; Spedicato 1990; Zani 1992; Pedrana 2001]. La profonda convinzione che ogni progetto dovesse partire dalla conoscenza e dalla familiarità diretta con i luoghi emerge continuamente dalle testimonianze del suo lavoro: dalle descrizioni tecniche e dai rapporti periodici, come dai disegni che accompagnano il progetto dal rilievo dell'esistente fino alle modifiche delle strade nel corso del tempo. Non a caso, nel presentare il piano per la via dello Spluga nel dicembre 1817, Donegani esordì criticando i progetti precedenti perché non avevano alle spalle attente esplorazioni, tanto che le linee dei loro tracciati sembravano «condotte casualmente» senza tenere conto dei «molteplici difetti particolari» dei siti⁵. E non a caso rimarcava il lungo lavoro sul campo da lui compiuto, percorrendo il territorio «passo a passo», osservando e rilevando, analizzando e interpretando, al fine di restituire un'immagine «esatta» della realtà e prospettare la futura trasformazione. Il soggiorno sui monti si prolungò «senza dilazioni e intermissioni [...] per il corso continuo di circa 4 mesi», egli continuava, perché solo così si sarebbe potuto procedere alle successive «operazioni da tavolo» e fare delle indagini il terreno fondante del progetto⁶.

In altre occasioni si ha testimonianza delle assidue perlustrazioni di Donegani entro una natura spesso ostile, a costo di sacrifici personali, che i contemporanei opportunamente rilevavano: «Nell'atto stesso in cui scriviamo», si legge sulla «Biblioteca italiana», l'ingegnere «non tralascia» di recarsi in «quei nevosi gioghi, onde colla scorta di ripetute osservazioni proporre i miglioramenti e le maggiori opere di difesa che possono tornar utili per ridurre la strada a quel grado di stabilità, di sicurezza e di comodo che sia compatibile colla natura dei siti e colle inevitabili vicende di quelle elevate regioni» [*Nuovo passaggio delle Alpi pel giogo dello Stelvio* 1827, 375]. «Ripetute osservazioni» per capire le «inevitabili vicende» delle alte quote: da questo sguardo attento e solidale con la natura derivano quindi le «virtù» di quelle strade alpine che un'abbondante produzione di testi e vedute della prima metà del secolo mostrava già inserite nelle prospettive del paesaggismo e del pittoresco e che anche i disegni degli ingegneri evidenziavano attraverso i codici astratti, ma in fondo più fedeli al vero, della rappresentazione tecnica⁷.

Quanto più il terreno era vario e difficoltoso, tanto più infatti si moltiplicavano le informazioni e il numero dei disegni: 1.030 sezioni trasversali riportate su 59 fogli

ORNELLA SELVAFOLTA

svilupparono, ad esempio, il percorso da Bormio allo Stelvio⁸, dove i profili della massicciata, delle scarpate e dei muri di contenimento si corredevano di note essenziali, ma indispensabili sulla consistenza del terreno: «rocco e frana», «rocco vivo», «rocco in parte coperto di ghiaia», «rocco nudo», «ghiaia e sassi», segnalavano le occorrenze di una natura instabile e poco sicura, presupponendone l'esperienza e, insieme, suggerendo i modi della futura trasformazione.⁹



Fig. 3: Carlo Donegani, *Dettaglio di un tratto della strada dello Spluga nel versante svizzero, 31 luglio 1819*. Sondrio, Liceo Scientifico, Centro Documentazione Donegani.

Fig. 4: Carlo Donegani, *Sezioni trasversali di un tratto della strada dello Stelvio, s.d.* (Liceo Scientifico, Centro Documentazione Donegani).

In base alle più diffuse convenzioni grafiche, i colori distinguevano i tipi di intervento usando il giallo per i «tagli di roccia», i «trafori di gallerie» e gli abbassamenti, e il rosa per i riporti di terra, i rialzi, i «muri di sostegno». A seconda delle circostanze, la strada esigeva cioè un insieme di sottrazioni e aggiunte, demolizioni e costruzioni in proporzioni variabili dalle cui risultanti si generavano i tracciati scorrevoli e dalle «belle linee» [Donegani 1842, 31], dotati di una larghezza costante di 5 metri, pendenze sempre inferiori al 10%, traiettorie e curve regolari. Sulla disciplina dei percorsi si sostanzialmente del resto sia il progetto tecnico, sia il progetto ideologico, teso a imprimere il segno della coerenza e della razionalità anche alle topografie più accidentate e discontinue. «Tutta la strada (...) venne fatta sulle tracce dello stesso disegno, dagli stessi appaltatori, e sotto la medesima direzione: il che poi spiega perché dappertutto quella strada presenti eguale solidità, eguale precisione ed uniforme sistema», si scriveva a proposito della via dello Spluga [D.A.M.M. 1823, 71], mentre per quella dello Stelvio «la stessa unità di norma seguita nel delineamento, ne' livelli, nel sistema di costruzione della nostra strada fu costantemente osservata anche negli edifici» [Nuovo passaggio delle Alpi pel giogo dello Stelvio 1827, 371].

Molto interessanti in tal senso sono nel *Piano di esecuzione dello Stelvio* i «modelli di conformazione della strada», le soluzioni per i parapetti, le barricate e le varie «opere d'arte» che, pur adattandosi all'eterogeneità delle situazioni, dovevano rispettare un abaco comune, rispondente a criteri di funzionalità e economia, di ordine e chiarezza visiva. I ponti, i muri e i contromuri, le spallette, i tombini per lo scolo delle acque, le paratie e i paracarri, gli imbocchi delle gallerie, rivelano infatti una «grammatica» omogenea di pietre rifilate e ben commesse, di ghiera pulite, di perfette «ali d'invito e d'accompagnamento», di sbarre di larice ben squadrate e ad incastri precisi¹⁰.

Tipi uniformati, misure esatte, esecuzioni a regola d'arte: il governo del territorio e la modernità delle comunicazioni passavano attraverso la regolarità del progetto, ma è pur vero che nel caso in questione l'osservanza della norma sapeva anche conciliarsi con il rispetto dell'eccezione. Nelle *Memorie sulle operazioni per rilievi e progetti di strade montane*, Donegani dichiarava infatti che le regole per determinare livelli, diametri, risvolti e pendenze, dovevano comunque venire a patti con gli «accidenti di rocce a picco» e di «sentieri franosi», con «avvenimenti di neve e accidenti di cielo», sottolineando ancora la necessità di cercare risposte nella concretezza delle situazioni.¹¹



Fig. 5: La strada dello Spluga e le gallerie paravalanghe. Foto di Franco Papetti.

«Non si sgomenti l'operatore», ma usi «il suo occhio esperto», asseriva poi, usando espressioni e manifestando intenzioni non lontane da quelle che Ercole Silva (1756-1840), a inizio secolo, aveva esposto in *Dell'arte de' giardini inglesi*, considerando lo «sguardo perspicace» e l'attenzione al genius loci prerogative indispensabili al moderno *gardener* paesaggista e alla sua attenzione ai contesti in non casuale concomitanza con l'affermarsi dell'idea di territorio come teatro totale della trasformazione [Silva 1813]. Non stupisce quindi che molti disegni di strade siano quasi disegni di paesaggi, mentre le descrizioni dei loro tracciati sono talvolta descrizioni di interi territori, a dimostrazione di come a questo

tipo di interventi fosse connaturata una sorta di globalità ambientale e una percezione amplificata dei fatti di natura.

2. Descrizioni e narrazioni

A monte stavano decenni di riflessioni sui luoghi di montagna che, da mondi desolati e paurosi, erano diventati spazio e occasione per una vera rifondazione estetica, dove le considerazioni sul sublime di Edmund Burke (1729-1797) si erano intrecciate con il poema *Die Alpen* di von Haller (1708-1777), la *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), la descrizione dei ghiacciai savoardi di Marc-Théodore Bourrit (1739-1819) o il viaggio al Monte Bianco di de Saussure (1740-1799): tutti dedicati al paesaggio dell'altitudine come generatore di forti emozioni. [Burke 1757, Von Haller 1729; Rousseau 1761; Bourrit 1773; de Saussure 1779, Reichler 2002].



Figg. 6-7: «Gallerie al Rio di Peder» e «Veduta dall'interno della terza galleria nel vallone della neve in Spondalunga» nella strada dello Stelvio [da MEYER, J.J. (1831), *Mahlerische Reise auf der neuen Kunst-Strasse (...)*, Zürich: Meyer].

Con le dovute proporzioni, emozioni e sensazioni simili affiorano anche dalle testimonianze degli ingegneri che hanno sovente meditato su come i profondi cambiamenti impressi dalla tecnica alla natura, non dovessero distruggere la nozione e l'immagine della sua grandezza, quanto piuttosto intensificarne il sentimento. L'alto grado di artificialità e arditezza che contraddistingueva le loro costruzioni era del resto anche quello che aveva reso possibile l'uso, la scoperta, l'apprezzamento e la creazione del luogo-montagna. Nel 1938 Dolf Sternberger (1907-1989) autore di un saggio tra i più penetranti sugli atteggiamenti culturali del XIX secolo, ha sottolineato che i grandi interventi tecnici hanno a volte «plasmato la natura», nel senso che, non raramente, hanno trovato un punto di incontro, un modo di saldarsi al paesaggio tale da costituirne la più efficace interpretazione e il più appropriato commento [Sternberger 1938]. Tanto che l'oggetto della contemplazione non era più né la sola natura, né il solo artificio, quanto l'insieme che si era creato dall'unione di due mondi diversi: le solide geometrie delle pietre e le irregolarità delle rocce, il tracciato continuo e le fratture topografiche, il tornante e la parete scoscesa, il ponte e il baratro, la galleria e la massa di roccia: metaforicamente, la via di comunicazione e l'isolamento.

Gli stessi contrasti o comunque l'animazione paesaggistica che i tecnici avevano rilevato nelle loro indagini erano intrinseci alle descrizioni letterarie e alle numerose immagini che hanno ritratto lo Spluga e lo Stelvio, spesso privilegiando i tratti più movimentati e pittoreschi [Lose 1825; Brockedon 1828-1829; Meyer 1831]. Alla strada dello Spluga, che fu la prima a essere realizzata, spettava il merito di avere inaugurato la fantastica «scena» dei *tourniquets* che si sormontavano in serrati andirivieni «secondando i risvolti dei monti» e appoggiandosi a erte muraglie di pietra. Il loro effetto era talmente suggestivo da accendere la fantasia e attivare quei «piaceri dell'immaginazione» che Joseph Addison (1672-1719) aveva approfondito più di un secolo prima, riflettendo sui pregi estetici e gli stimoli creativi offerti dalla natura ruvida e forte, superiori a tutti i «nice touches and embellishments of Art» [Addison 1712, 142].

Nel 1823 Gaudenzio de Pagave (1776-1833), alto funzionario del governo austriaco e forse il primo a «narrare» le strade nel loro svolgersi paesaggistico, scriveva che i tornanti «nei loro muraglioni di sostegno giranti agli svolti e coronati da curvi parapetti ad arco, nel ritmo incalzante del loro susseguirsi», suscitavano «l'illusione di fortini e torrioni eretti a difesa della valle», e rendevano ancora più esplicito il senso di robustezza, energia e potenza della montagna [D.A.M.M. 1823, 69]. Qualche anno dopo Cesare Cantù (1804-1895) accostava invece la «severa ardittezza» dei tornanti e il loro «continuato serpeggiare (...) con dolci curvature e lunghe rette» ai terrazzamenti e all'«amenità de' gradinati giardini genovesi», osando un paragone inconsueto, ma significativo di come i paesaggi alpini trasformati dall'uomo potessero apparire altrettanto attraenti dei paesaggi ornamentali [Cantù 1831, 171].

Nel 1843 durante le sue «pellegrinazioni autunnali» il professore di «filosofia positiva» dell'Università di Torino, Giuseppe Francesco Baruffi (1801-1875), aveva inoltre rilevato che la strada dello Spluga sembrava procedere come una «specie di scala a svolte», tanto che salire lungo la parete del monte era come salire su «una torre di prodigiosa altezza (...) a livello degli eterni ghiacciai» [Baruffi 1843, 90]. Era cioè l'unione tra la natura, la tecnica e l'arte a modellare il paesaggio, nel momento stesso in cui lo rendeva disponibile all'uso e lo apriva allo sguardo.

Così ad esempio da un risvolto della strada dello Spluga ci si poteva sporgere e ammirare a distanza ravvicinata la cascata di Pianazzo, alta «quasi trecento metri e scenica in modo singolare per gli accidenti che la contraddistinguono» [A. M. M. 1823, 90]. Dalla strada dello Stelvio invece ci si poteva affacciare e guardare senza pericolo l'«orrida nudità» dell'Ortles e del suo ghiacciaio, simbolo quant'altri mai delle Alpi e oggetto di meraviglia per la sua natura ibrida, solida e liquida, immobile e semovente, quasi animata da una vita misteriosa che si manifestava «in mille guise»: ora in «alte piramidi di ghiaccio», ora in «profonde caverne» e spaccature, che mostravano «talvolta una diroccata torre, o le vestigia di alto baluardo, o le ruine di un grande fabbricato» con colori «di un nero cupo, o di un verde azzurro (...) secondo le varie rifrazioni della luce» [Donegani 1842, 58].

Non sono considerazioni di uno scrittore, bensì di un tecnico come Giovanni Donegani (1804-1863), figlio di Carlo, anch'egli ingegnere e progettista di strade alpine, oltre che autore di una *Guida allo Stelvio* che possiamo considerare un compiuto e raro esempio di letteratura tecnica-paesaggistica-pittoresca [Donegani 1842].

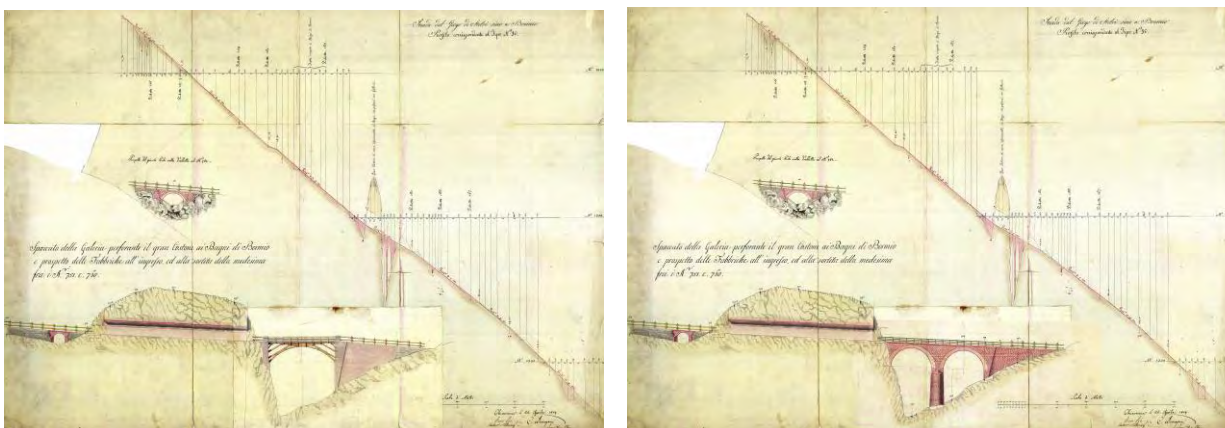
ORNELLA SELVAFOLTA



Fig. 8: La cascata di Pianazzo: in alto a destra un tratto della strada dello Spluga [Cantù, C. (1859), Grande illustrazione del Lombardo Veneto, Milano; Caimi, vol. V].

Fig. 9: «L’Ortler e le montagne alla frontiera della Valtellina» nella strada dello Stelvio Stelvio [da MEYER, J.J. (1831), Mahlerische Reise auf der neuen Kunst-Strasse (...), Zürich: Meyer].

Dedicata all’arciduca d’Austria, Giovanni Ranieri (1783-1853), primo vice re del Lombardo Veneto, la *Guida* aveva lo scopo di accompagnare «il curioso» lungo la cosiddetta «regina delle strade europee», di informare sulle caratteristiche della regione e di ragguagliare su tutti i «segreti» impiegati nella costruzione. Dalle sue pagine si apprendono quindi quali furono gli strumenti e i gesti relativi alle operazioni di scavo e trasporto dei materiali, agli sbancamenti e all’abbattimento di «rupi intere», alle perforazioni e ai lavori di sostegno, all’erezione dei ponti, delle tettoie e delle gallerie. Tutte le circostanze transitorie del cantiere, destinate a scomparire al termine dei lavori, ricevevano nelle pagine scritte il «privilegio della memoria» nella convinzione che la qualità di opere siffatte si misurava tanto sul risultato finale quanto sul loro processo esecutivo.



Figg. 10, 11: Carlo Donegani, *Passaggio al ponte dei Bagni di Bormio: progetto con le due versioni del ponte in legno (realizzato) e del ponte in muratura, 24 aprile 1819.*

Una ferrea condotta dei lavori, sottolineava l'autore, era condizione primaria affinché la strada potesse non solo funzionare, ma anche svilupparsi con «traiettorie belle e regolari», tra «inflexioni e sporgenze» che si modulavano tra «dilettevoli contrappunti», spettacoli inaspettati e impressioni mutevoli. Egli non dimenticava mai di menzionare gli scorci, le vedute ravvicinate o i panorami lontani, le sensazioni di piacere, di timore o di sollievo quando si tornava alla luce dopo il buio delle gallerie, quasi sottomettendo gli esiti più esperti e sicuri dell'ingegneria al dominio dello sguardo, della percezione e fruizione psicologica.

Esemplare è il modo in cui veniva descritto il passaggio dei Bagni di Bormio: una sorta di intreccio tecnico-paesaggistico, dove bisognava superare un profondo burrone, subito seguito da un tronco isolato di roccia e da una rupe a picco fortemente sporgente e «troppo dispendiosa da aggirare» [Donegani 1842, 28-30 e 95-97]. Servivano quindi in immediata sequenza un ponte, piani artificiali di appoggio e un tunnel: cioè una concentrazione di opere diverse che erano inserite nella varietà della natura.

La tavola di progetto con il profilo longitudinale relativo a questo tratto di strada non solo riportava con cura il ponte in legno posto all'imbocco della galleria e la roccia perforata, ma si preoccupava altresì di prospettare una possibile alternativa estetica. Poiché la porzione di carta su cui era disegnato il ponte si poteva sollevare per mostrare una variante in muratura, in base a un escamotage grafico che, dal XVIII secolo, era stato spesso usato anche per i progetti di giardini, al fine di facilitare il raffronto percettivo tra diverse situazioni¹².

Vale la pena riportare il commento di Giovanni Donegani su questo tratto di strada:

Il complesso di questo lavoro presentasi, prima di giungervi, in sempre variate fogge. Or scorgesi prospetticamente il ponte, e non può comprendersi né dove esso comunichi, né di qual strada sia in continuazione (...): ora vedesi mezza apertura di galleria, ma non si comprende qual forma e qual direzione essa abbia (...). Questo variar d'aspetto nel mutar di posizione è prodotto da un masso di rocco piramidale, isolato, che trovasi alla sinistra poco prima dell'imboccatura della strada. Quando però giungesi sulla direzione del ponte, scorgesi in linea retta la galleria in oscure pareti, e la parte principale di strada successiva sino al risvolto, ossia al principio della valle del Braulio [Donegani 1842, 29-30].

Troviamo qui quasi una pedagogia dell'osservazione pittoresca, del suo progredire nello spazio e nel tempo secondo gli spostamenti di chi guarda, alternativamente scoprendo e nascondendo, fino a proporre un nuovo, più cangiante e attraente paesaggio. Ancora in sintonia con gli effetti di «novità e sorpresa» propri al giardino all'inglese, quando Silva asseriva: «un oggetto può parer nuovo, pel mezzo del punto di vista sotto cui si scorge (...) veduto da vicino, o da lontano, ora scoperto, ed ora per metà celato, ora in una tal situazione o in una tal combinazione, ed ora in una tal altra», così da produrre «almeno per qualche istante (...) l'illusione e sembrare nuovo» [Silva 1813, 73].

Poiché alle strade di montagna è connaturata la conquista delle vette, si può concludere arrivando alla sommità del «giogo» dello Stelvio e quindi con lo spettacolo della grandezza. Per Giovanni Donegani giungere in cima a quegli «andirivieni», salire lassù, guardare «l'imponenza della natura», significava trovarsi con l'animo straordinariamente sollevato, fino «a quasi dimenticare la terra». La dilatazione del paesaggio gli appariva insomma come un'espansione dello spirito, in assonanza con il senso metaforico dell'ascesa e del raggiungimento della vetta. Ma al di là della mistica o dell'esaltazione alpina è ancora la sensibilità paesaggistica del tecnico a interessarci.



Fig. 12: Veduta della strada dello Stelvio. Fotografia di Franco Papetti.

Poiché qui, egli scriveva, dove le pendenze si invertono e gli orizzonti si allontanano, si poteva «contemplare in una sola scena la maggior parte della valle e delle opere che si sono percorse» spalancando lo sguardo a una veduta panoramica che aveva la facoltà di raggruppare gli oggetti isolati, graduare i piani, organizzare le linee, ricomporre i *tableau* parziali e le vedute ridotte nella trama del disegno complessivo [Donegani 1842, 34-35]. Poco oltre l'ingegnere aggiungeva che gli occhi del viaggiatore sarebbero diventati più penetranti grazie all'esperienza delle «ardite costruzioni che gli resero sì facile il superare burroni inaccessibili, dei trafori o gallerie, colle quali poté superare enormi massi che gli contendevano il passaggio, dei congegni d'ogni maniera che lo hanno protetto dalle valanghe, e per ultimo dei tourniquets, a mezzo de' quali superò le più erte cime» [Donegani 1842, 35]. Restituiva in questo modo il senso complessivo di un paesaggio, che pareva avere acquisito nuova consistenza; donava nuova consapevolezza alle opere dell'uomo, leggibile come una grande espressione della natura, della tecnica e dell'arte, attraverso le sue molte e diverse "narrazioni".

Bibliografia

- ADDISON, J. (1712). *The Pleasures of the imagination*, in: «The Spectator», n. 414, 25 June, pp. 142-143.
- A. M. M. (1823), *Descrizione della Valtellina e delle grandiose strade dello Stelvio e di Spluga*, in: «Il Ricoglitore», vol. XIX, fasc. 74, febbraio, pp. 81-90.
- BARUFFI, G. F. (1843). *Pellegrinazioni autunnali ed opuscoli*. Torino: Pompeo Magnaghi libraio editore.
- BOURRIT, M.-T. (1773). *Description des glacières, glaciers & amas de glace du Duché de Savoye*. Genève: Bonnant.

- BROCKEDON, W. (1828-1829). *Illustrations of the Passes of the Alps by which Italy communicates with France, Switzerland and Germany*. London: J. Moyes for the author.
- BURKE, E. (1759). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: R. and J. Dodsley.
- CANTÙ, C. (1831). *Guida al lago di Como ed alle Strade di Stelvio e Spluga. Con Carta e Vedute*. Como: C.A. Ostinelli.
- CATTANEO, C. (1839). *Sulla densità della popolazione in Lombardia e sulla sua relazione alle opere pubbliche*, in: «Il Politecnico», anno I, n. 1, gennaio.
- CATTANEO, C. (1844). *Notizie naturali e civili su la Lombardia*. Milano: G. Bernardoni.
- D. A. M. M. (ma Gaudenzio DE PAGAVE, nda) (1823). *Descrizione della Valtellina e delle grandiose strade di Stelvio e di Spluga*. Milano: Società tipografica de' classici Italiani.
- D. A. M. M. (ma Gaudenzio DE PAGAVE, nda) (1824). *Descrizione della Valtellina e delle grandiose strade dello Stelvio e di Spluga*, in: «Annali universali di statistica», vol. I, luglio-settembre, pp. 165-178.
- DONEGANI, G. (1842). *Guida allo Stelvio, ossia Notizie sulla nuova strada da Bormio all'incontro colla postale di Mals, con alcuni cenni sul rilevamento dei progetti di strade montane e sulla esecuzione pratica delle Gallerie perforanti, dell'ingegnere Giovanni Donegani*. Milano: Tipografia Guglielmini e Redaelli.
- HALLER VON, A. (1729). *Die Alpen*, trad. it. di P. Scotini (1999). *Le Alpi. Testo a fronte*. Verbania: Tarara.
- MEYER, J. J. (1831). *Mahlerische Reise auf der neuen Kunst-Strasse aus dem Etschthal in Tyrol über das Stifser-Joch / Voyage pittoresque sur la nouvelle route depuis Glurns en Tyrol par le Col de Stilfs*. Zürich: Meyer.
- Nuovo passaggio delle Alpi pel giogo dello Stelvio* (1827), in: «Biblioteca italiana», anno XII, 1827, tomo XLV, marzo, pp. 353-377.
- QUADRIO CURZIO, M. A. (1992). *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*. Milano: Luigi Maestri.
- PEDRANA, M.C. (2001). a cura di, *Carlo Donegani, una via da seguire. Progettista dell'impossibile tra Spluga e Stelvio. Documenti, progetti*. Sondrio: Liceo scientifico Carlo Donegani.
- REICHLER, C. (2002). *La découverte des Alpes et la question du paysage*. Lausanne: Georg.
- ROUSSEAU, J. - J. (1761). *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Amsterdam: Marc Michel Rey.
- SAUSSURRE de, H. - B. (1779). *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*. Neuchâtel: Samuel Fauche.
- SCARAMELLINI, G., (2000). *Le carrozzabili dello Spluga e dello Stelvio nell'epoca Lombardo-Veneta. Considerazioni sui loro effetti nell'economia provinciale*, in: *Mons Braulius. Studi storici in memoria di Albino Garzetti*, Sondrio: Società Storica Valtellinese (Raccolta di studi storici sulla Valtellina XXXVI), pp. 269-283.
- SELVAFOLTA, O. (2002). *Nuovi materiali per lo studio delle strade valtelinesi nel lombardo veneto: i disegni delle vie di fondovalle, dello Spluga e dello Stelvio*, in: *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*. Milano: Mimesis pp. 525-540.
- SERTOLI SALIS, R. (1976) *Note su Carlo Donegani*, in: «Bollettino della Società storica valtellinese», n. 29, pp. 58-63.
- SILVA, E. (1813). *Dell'arte de' giardini inglesi*. Milano: Pietro e Giuseppe Vallardi.
- SPEDICATO, G. (a cura di) (1990). *L'archivio Donegani. Inventario*. Sondrio: Società storica valtellinese.
- STERNBERGER, D. (1938). *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hamburg: Goverts Verlag.
- ZANI, C. (1992). *Donegani Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. XLI, pp.131-133.

Note

¹ Archivio di Stato di Sondrio. Fondo Donegani, busta II, fascicolo 7.4, Minuta di Carlo D. alla Delegazione Provinciale di Sondrio: domanda di concorso con allegata tabella di qualificazione, 22 febbraio 1838.

² Idem, busta II, fascicolo 5.2, Memorie sulle operazioni per rilievi di progetti di strade montane, s.d. [ma 1831-1835].

³ *Ibidem*.

⁴ Idem, busta II, fascicolo 5.2, Memorie sulle strade di Stelvio, Spluga e Lacuale., s.d. [ma 1831-1835].

⁵ Archivio di Stato di Milano. Fondo Genio civile, cart. 1875, Rapporto sulla regia Strada da Bormio a Tirano, Tirano 28 giugno 1817.

ORNELLA SELVAFOLTA

⁶ Idem, cart. 1894 bis, Rapporto di Carlo Donegani Ing. di I classe all'Imp. Regia Direzione Generale delle Acque e Strade sulla strada dello Spluga, Como, 26 dicembre 1817.

⁷ Liceo Scientifico Carlo Donegani di Sondrio, Centro documentazione Donegani. Fondo Disegni.

⁸ Archivio di Stato di Milano. Fondo Genio civile, cart. 1873, Specifica delle Pezze che costituiscono il Progetto di dettaglio della strada da Bormio al confine del Regno Lombardo Veneto col Tirolo redatto dal Sig. Ingegnere Donegani, al quale resta unito il rapporto della Direzione Generale all'I.R. Governo del 1819, N. 2265.

⁹ Liceo Scientifico Carlo Donegani di Sondrio, Centro documentazione Donegani. Fondo Disegni, tav. Strada dal Giogo di Stelvio a Bormio. Sezioni corrispondenti al Tipo N.5, s.d., firmato: C.D., Piero Poli e Antonio Talacchini [appaltatori].

¹⁰ Archivio di Stato di Sondrio. Fondo Donegani, busta II, fascicolo 5.2, Piano d'esecuzione e descrizione delle opere per la costruzione della Strada Militare dal confine col Tirolo sul giogo dello Stelvio fino a Bormio, s.d.

¹¹ Idem, busta II, fascicolo 5.2, Memorie sulle operazioni per rilievi di progetti di strade montane, s.d. [ma 1831-1835].

¹² Liceo Scientifico Carlo Donegani di Sondrio, Centro documentazione Donegani. Fondo Disegni, tav. Strada dal Giogo di Stelvi [sic] sino a Bormio. Profilo corrispondente al Tipo N.10, Chiavenna, 24 aprile 1819, firmato: C. Donegani, Ing. di I Classe; Piero Poli, Antonio Talacchini [appaltatori].

Ricognizioni topografico-militari dell'arco alpino negli anni della Grande Guerra *Military reconnaissance surveying in the Alps, during the Great War*

SARA ISGRÒ

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

This work starts from the study of the military topographic surveys conducted by the General Staff for the preparation of operational plans, and made available to the Standing Committee and the Committee of General Staff in the first twenty years of the Unification of Italy. The acquisition of the landscape, including through reconnaissance beyond the national borders (true work of espionage), and its relative graphic transposition, with the road system and permanent defences facing the boundary and the inner territories of the Dual Monarchy, had a large influence on military operations. The information conditioned the manoeuvres of departments, especially in the mountain terrain characteristic of the Italian border. "The study of the land in relation to the art of war essentially reflects its feasibility, because it may regard as a summary of the conditions that are required for the development of the various phases of a war operation".

Parole chiave

Paesaggio, fortificazioni, ricognizioni topografiche-militari, Grande Guerra
Military fortifications, Military topographic surveys, First War World

Introduzione

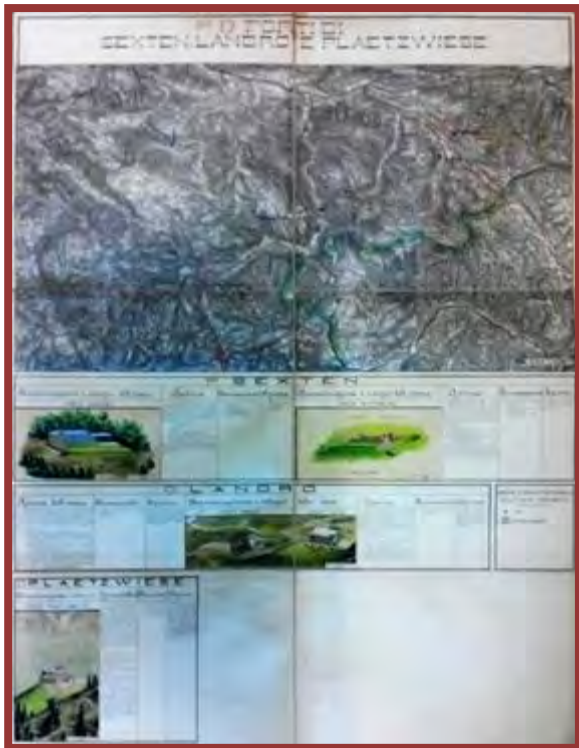
Il presente lavoro prende le mosse dallo studio delle ricognizioni topografico militari per la redazione, nel primo cinquantenario dell'Unità d'Italia, da parte del Corpo di Stato Maggiore, dei piani operativi messi a disposizione della Commissione permanente e del Comitato di Stato maggiore generale. In questa prima parte conviene segnalare quale sia lo stato degli studi relativo alle analisi topografiche, evidenziandone l'importanza tanto come documento storico quanto come fonte di ricerca. Ciò contribuisce a evidenziare anche un elemento metodologico importante, ovvero che il territorio non è considerato come mero fatto naturale, ma, in linea con l'evoluzione concettuale e di definizioni avutasi nel corso del tempo, come il risultato della costante azione trasformativa dell'uomo, e quindi sedimentazione dell'intervento antropico. In questo senso il nesso con l'attuale opera di recupero e valorizzazione dei territori e dei giacimenti della prima guerra mondiale, sancita dalla legge n. 78 del 2001, appare quanto mai rilevante, proprio in ragione della particolare drammaticità di un evento che trasforma nel giro di pochissimi anni il volto dell'Europa, lasciando su di esso segni di una azione umana svolta in condizioni assolutamente eccezionali.

A partire dagli anni Ottanta dell'XIX secolo, il Corpo di Stato maggiore dell'esercito si era dedicato attivamente agli studi topografici del terreno, con particolare riguardo alle zone di confine con la Francia e l'Austria-Ungheria, che apparivano all'epoca le uniche nazioni in grado di minacciare l'Italia da poco unificata.

SARA ISGRÒ

La geografia e la conformazione del terreno, con la relativa acquisizione e restituzione del paesaggio attraverso le ricognizioni d'oltre frontiera, del sistema di viabilità e delle difese permanenti prospicienti la linea di confine e dei territori più interni della monarchia degli Asburgo, avevano larga influenza sulle operazioni militari, fino a condizionare la manovra dei reparti soprattutto in terreni di montagna, caratteristici della frontiera italiana.

Scrivendo a riguardo il tenente colonnello Giovanni Riva Palazzi (1838-1913): «Lo studio del terreno in rapporto all'arte della guerra riflette essenzialmente la sua praticabilità, perché essa si può considerare come la sintesi delle condizioni che si richiedono per lo sviluppo delle varie fasi di un'operazione di guerra» [Riva Palazzi 1883, 17]. Gli studi topografici, convogliati in seguito in vere e proprie monografie, furono realizzati da ufficiali del Corpo di Stato maggiore a seguito di lunghe e minuziose ricognizioni sui territori di frontiera, che, talvolta, si potevano spingere anche oltre confine. In tali ricognizioni gli ufficiali dello Stato maggiore erano coadiuvati da quadri dei comandi dei corpi d'armata e



delle divisioni di frontiera e da ufficiali dei corsi della Scuola di guerra. Una letteratura consolidata ha già gettato luce sul tema dello spionaggio militare e questo saggio apre solo uno spiraglio su una materia organica e allo stesso tempo complessa quale quella dei servizi informativi militari nella Grande guerra. Nel mio percorso dottorale di ricerca volto allo approfondimento dello studio del sistema di difesa permanente detti "forti" disposti lungo la linea di confine con l'impero Austro-Ungarico, apre alla considerazione di un nuovo tipo di fonti per lo studio del paesaggio e dei suoi rapporti col patrimonio costruito. Le ricognizioni d'oltre frontiera, che si potevano risolvere anche in vere e proprie missioni di spionaggio comportanti notevoli rischi per il personale impegnato, erano indispensabili per avere a disposizione un quadro sempre aggiornato della viabilità e delle difese permanenti prospicienti la linea di confine, con particolare riguardo alle

opere fortificate ed ai manufatti che si trovavano lungo le vie di comunicazione (ponti e gallerie) [De Lutti 1897, 98-99], e dei territori più interni della Duplice Monarchia [F. Cappellano 2014, 29].

Inoltre l'interesse informativo del Corpo di Stato maggiore si estendeva anche alle zone balcaniche, nell'eventualità di sbarchi navali sulle coste Dalmate e di operazioni in Bosnia e Croazia. Tra gli ufficiali impegnati in queste ricognizioni, il capitano Giuseppe Perrucchetti (1839-1916) si distinse per la sua vasta opera e competenza nell'analisi del territorio e nello studio cartografico, realizzando tra il 1867 ed il 1874 ponderosi lavori topografico-militari dell'arco alpino, lungo le frontiere con la Svizzera e l'Austria; i suoi resoconti furono in parte pubblicati.

1. Il paesaggio descritto nelle monografie, poi guide militari

Nella seconda metà degli anni '70 dell'Ottocento, le ricognizioni topografico-militari vennero intensificate, interessarono i territori a cavallo della linea di confine orientale e portarono alla pubblicazione di una serie di monografie a partire dal 1879. Oggetto di studio furono soprattutto le principali vie di collegamento tra Austria e Italia.

Costante fu l'impegno profuso alla redazione di tali monografie, successivamente estese anche ad altre parti del territorio della penisola come le zone appenniniche e insulari e ad alcuni corsi d'acqua, costantemente aggiornate sulla base del progredire dei lavori stradali e di edificazione di fortificazioni sia sul versante italiano che su quello austro-ungarico. Tra le diverse monografie ricordiamo: la n. 14 Valli dell'Adda e dell'Alto Inn; la n. 16 Valli di Brembo, Serio, Oglio, 1906; la n. 19 - Versante meridionale delle Alpi Retiche, 1890-1891; la n. 20 Valle di Piave, 1880; la n. 21 Alto Tagliamento, 1879; la n. 22 Alpi Giulie fra Tagliamento, Sava e golfo di Fiume, 1880; la n. 23 Pianura compresa fra Adige e la strada Bassano-Mestre, 1880; la n. 24 Karawanka e della conca di Klagenfurt, 1879; la n. 25 Alta Drava, 1880. Ogni monografia era suddivisa in due parti: nella prima si riportavano le notizie geologiche del terreno, le condizioni climatiche, le coltivazioni, per passare poi all'analisi dell'orografia e dell'idrografia, delle vie di comunicazione, ovvero rete stradale e ferroviaria, sentieri e mulattiere e della rete telegrafica.

Questa prima parte era completata da cenni statistici riguardanti la popolazione, i centri abitati, l'agricoltura eccetera. Nella seconda parte venivano studiate, più nel dettaglio, sia dal punto di vista tattico - posizioni dominanti e vie di accesso, fortificazioni, appigli tattici, linee d'azione per la loro difesa o conquista - che logistico (portata e condizioni degli itinerari, luoghi idonei all'accampamento e distanze chilometriche da una località all'altra), le principali linee d'operazione insistenti nei solchi vallivi. La zona di territorio che formava oggetto dello studio monografico veniva analizzata sotto i due aspetti della difensiva e dell'offensiva, indicando le successive linee da attivare da parte delle truppe italiane a sbarramento delle direttrici d'attacco nemiche e quelle che si sarebbero presumibilmente opposte a imprese italiane dirette contro il territorio della monarchia austro-ungarica [Sironi 1873]. Sul finire degli anni '80 dell'Ottocento il capo di Stato maggiore dell'esercito, Tancredi Saletta, ordinò la realizzazione di una nuova serie di fascicoli; la prima costituita da monografie geografico-strategiche e la seconda da guide militari. Queste ultime avevano lo scopo di completare e illustrare la carta topografica di manovra al 100.000 con tutti quegli elementi, soprattutto logistici, che potevano servire per l'utilizzazione del terreno durante le operazioni e non dovevano contenere apprezzamenti militari, i quali, invece, erano riservati alle monografie geografico-strategiche.

Sotto la direzione del generale Carlo Porro, capo dell'Ufficio monografie e guide militari del terreno del comando del Corpo di Stato maggiore, istituito nel novembre 1913, vennero date alle stampe le prime guide militari, relative al confine con l'impero Austro-Ungarico.

2. Il paesaggio ripreso nelle telefotografie

A partire dal 1898 l'ufficio dello Scacchiere Orientale compilò e pubblicò non solo monografie del terreno e raccolte di panorami fotografici relativi alle zone di confine, ma avviò anche la compilazione e pubblicazione di memorie sulle fortificazioni austriache anche attraverso la riproduzione a tre colori di carte dei dintorni dei forti asburgici, riprodotti alla scala 1:25.000 ad uso di mobilitazione e di studio per la stesura di progetti d'attacco.

SARA ISGRÒ

La telefotografia, così come poi la fotografia, si rivelava un mezzo particolarmente efficace per rappresentare e descrivere gli altipiani le fortezze austro-ungariche.

La fotografia entrava a far parte del corredo di un ufficiale incaricato delle ricognizioni topografico-militare e venne abilmente impiegata durante le campagne di rilevamento. Erano utilizzati degli apparecchi telefotografici concepiti e messi a punto a partire dal 1897 dal capitano del genio Cesare Tardivo [Bennati 1892]. La fotografia si rivelava così un medium dalle notevoli potenzialità di rappresentazione e narrazione dei punti salienti della linea dei forti. Consentiva di rendere l'esatta posizione delle opere di fortificazione costruite o in corso di costruzione, il loro grado di armamento, la forma, la configurazione del terreno adiacente eccetera, al fine di determinare il settore d'attacco più vantaggioso e scegliere dunque i mezzi più efficaci per l'esecuzione di un possibile assedio.

Inoltre nelle diverse telefotografie, conservate presso l'Archivio storico militare di Roma, si nota come fosse indispensabile indicare, come promemoria, tutti i punti notevoli che durante le ricognizioni topografiche si presentavano all'osservazione, quali campanili, villaggi, cascate isolate, cimiteri, boschi, avvallamenti di terreno o piccole alture, argini di fiumi, ponti, al fine di trarne il massimo profitto in un'azione di guerra.

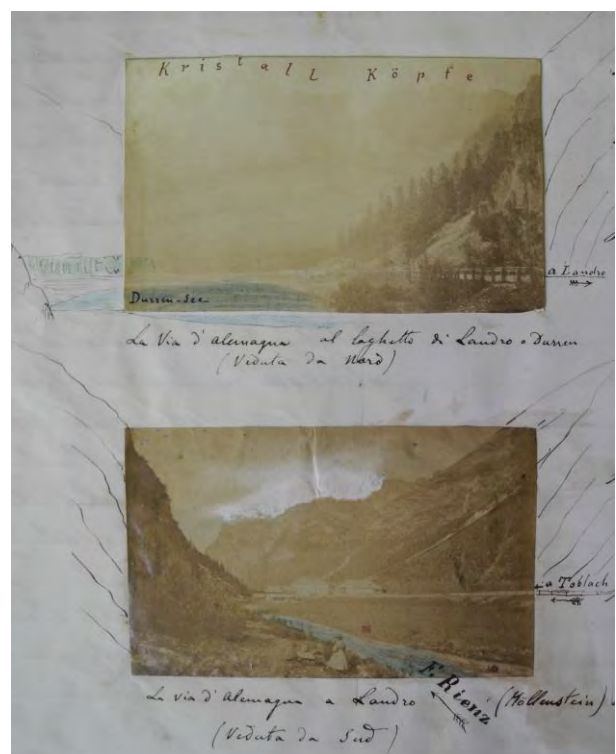


Fig. 1: Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito. Fondo G22 Quaderni dello Scacchiere Orientale, Ricognizioni topografico-militari: Forti di Landro, di Platzwiese e di Sixten, busta 15.

Figg. 2-3: Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito. Fondo G26 G. Perrucchetti, Rapporti di ricognizioni. Memoria n. 1 Alpi Carniche e Retiche: Il Pusterthal (autunno 1871), busta 12.



Fig. 4: Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito. G. Perrucchetti, Ricognizioni topografico-militari, busta 12.



Fig. 5: Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito. Fondo G22. Telefotografia: Panorama della zona di Val Cismone e Passo di Rolle, busta 10.

3. I forti e il sistema di difesa permanente nel paesaggio dell'arco alpino

Per quanto attiene all'architettura fortificata, che aveva ricevuto notevoli attenzioni tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, essa fu riscoperta da Piero Gazzola. Da allora gli studi hanno conosciuto solo una parziale fioritura e molti settori restano ancora scoperti. L'attività fortificatoria austro-ungarica sul confine italiano costituì da subito oggetto di particolari attenzioni da parte del comando del Corpo di Stato maggiore.

Già le citate monografie degli anni '70 dedicate ai territori di frontiera contenevano descrizioni dettagliate delle opere erette dagli austro-ungarici, con cenni storici sulla loro evoluzione e impiego in precedenti conflitti, modalità e direttrici principali per il loro

SARA ISGRÒ

assedio, possibili posizioni sulle quali schierare le artiglierie e i parchi del genio. Tra esse, ad esempio, quella relativa all'alto Tagliamento, dedicava oltre 20 pagine alla sintesi storica, alla descrizione dell'infrastruttura e ai piani d'attacco ai forti di Osoppo e Malborghetto. Solo a posteriori si provvede alla redazione di apposite monografie sulle singole fortificazioni e ai gruppi di opere.

Le schede, redatte per ogni singola opera, includevano diversi generi di informazioni: l'inquadramento territoriale, una breve descrizione, la tipologia dell'armamento, le zone battute dalle artiglierie, uno schizzo a colori, e talvolta anche una pianta prospettica. Nel maggio 1903 l'intera materia venne riordinata dallo Scacchiere Orientale del Riparto Operazioni con la compilazione della raccolta delle *Memorie riguardanti le fortificazioni austro-ungariche sulla frontiera italiana, nell'Istria e Dalmazia*, costituita da 20 fascicoli, individuati ciascuno con una lettera dell'alfabeto, corrispondenti ad uno o più gruppi di opere. Esse erano corredate da una carta d'insieme al 75.000, da panorami fotografici, disegni in bianco e nero delle vedute e forniva un cenno topografico del territorio intorno all'opera, sulla funzione ed il raggio d'azione delle strutture, la descrizione minuta del complesso fortificato con il suo armamento principale e secondario per la difesa vicina, l'ostacolo e gli edifici circostanti.

Tali monografie, riprodotte in 30 copie, costantemente aggiornate sulla base delle notizie ottenute da informatori e disertori e dalle ricognizioni eseguite in zona da ufficiali dell'Esercito, dei Carabinieri, della Guardia di finanza e della Pubblica sicurezza, servivano alla compilazione da parte dei corpi d'armata III, V e VI delle memorie previste dalla citata *Istruzione per lo studio dei piani d'attacco delle fortificazioni oltre frontiera*. Con lo scoppio della guerra l'attività degli informatori locali venne a cessare. Ad aiutare il lavoro degli uffici informazioni giunse il potente strumento della fotografia aerea, grazie al quale fu possibile costruire un'accurata planimetria delle posizioni nemiche. Nel 1914 l'interesse informativo verso le difese austro-ungariche di confine fu indirizzato anche verso i lavori di fortificazione semipermanente e occasionale, tant'è che nel maggio del 1915 il comando del V Corpo d'armata di Verona pubblicò un volume di circa 150 pagine sugli *Apprestamenti militari austriaci alla frontiera italiana dal Garda al passo di Monte Croce di Comelico*, descrivendo sia le opere permanenti che quelle di fortificazione campale e le difese accessorie.

4. La rappresentazione del paesaggio per la conoscenza, il restauro e la valorizzazione del sistema permanenti dei forti

L'Italia si connota per una disciplina legislativa ormai sedimentata concernente la memoria storica della prima guerra mondiale: una regolamentazione che riflette, nella successione delle norme e della loro ragione, la trasformazione dei valori simbolici, delle sensibilità collettive, del contesto istituzionale di cui il patrimonio in questione può e deve essere parte. La legge n. 78 del 2001 sulla Tutela del patrimonio storico della prima guerra mondiale rappresenta il punto di arrivo e il termine di riferimento riassuntivo. Fino all'inizio del Novecento nessun conflitto era stato tanto connesso alla fisicità del terreno, mentre la Grande Guerra fu una guerra di posizione e di trincea e marcò il paesaggio del Paese, lasciando innumerevoli tracce immobili e storicizzate: trincee, fortificazioni verticali e ipogee, ricoveri, strade e ponti, edifici, ospedali, sentieri, ponti eccetera. Lungo la linea italiana del fronte, ad esempio, per centinaia di chilometri dallo Stelvio all'Adriatico, il territorio è stato inciso e punteggiato su una profondità che va da qualche decina di metri a

qualche chilometro, con tracce che compongono a tutti gli effetti una documentazione materiale vastissima e complessa, specchio di quella storia, luogo d'incontro e fusione di vicende, situazioni, memorie collettive e individuali.



Fig. 6: Disegno colorato a tempera del forte di Prato Piazza (Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito. Fondo G22 Quaderni dello Scacchiere Orientale, Ricognizioni topografico-militari: Forti di Landro, di Platzwiese e di Sixten, busta 15.

Si tratta di un insieme di realizzazioni che costituisce una vera e propria epitome dell'identità italiana tra Ottocento e Novecento, considerato che molte opere erano state avviate addirittura negli anni '80 dell'Ottocento proprio nei luoghi che saranno teatro di guerra tra il 1915 e il 1918.

A queste realizzazioni si aggiunge molto altro: alla Grande Guerra seguì, pressoché ovunque in Europa, una fase di elaborazione collettiva e di sacralizzazione del lutto mediante la realizzazione di monumenti dedicati: cimiteri, parchi e viali della rimembranza, memoriali, ossari e sacrari, interi brani di paesaggio bonificati dai residuati bellici e allestiti appositamente per essere visitati.

SARA ISGRÒ



Figg. 7-8: Il forte di Prato Piazza (in tedesco Sperrwerk Plätzwiese) nella val di Landro, in Alto Adige.

Non va infatti dimenticato il vasto processo di monumentalizzazione dei principali teatri di combattimento terrestri e soprattutto montani. Con la citata legge n. 78 del 2001 è stata regolamentata la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico della Grande Guerra, affidando allo Stato e alle Regioni, nell'ambito delle rispettive competenze, il compito di promuovere la ricognizione, la catalogazione, la manutenzione, il restauro, la gestione e la valorizzazione di tali testimonianze.

Tra questi, il sistema dei "forti" di prima linea e delle architetture a questi funzionali, come caserme, depositi, infrastrutture e strutture logistiche varie erano state molto trasformate tra gli anni '20 e '30 del Novecento ed erano state ricomprese nel sistema difensivo del Regno, in funzione di una realtà geopolitica diametralmente opposta rispetto a quella antecedente la prima guerra mondiale.

Conclusioni

Dal maggio 1915 al novembre 1917 la guerra occupò gran parte delle Dolomiti lungo la linea che collegava gruppi montuosi grandiosi: una catena di postazioni fortificate si snodava quasi ovunque in alta montagna, nell'ambiente severo e scabro delle grandi croce dolomitiche.

Nessun ufficiale, formato in quegli anni, avrebbe mai pensato di potere affrontare un terreno bellico nemmeno lontanamente paragonabile a quello dell'arco alpino, di sopportarne i disagi e le difficoltà proprie dell'abitare la montagna in ogni stagione, come mai era accaduto in precedenza. In questi luoghi furono le montagne stesse, e non la scienza militare allora insegnata nelle scuole di guerra, a imporre il modo di guerreggiare: le quote, il terreno roccioso e verticale, le avversità climatiche determinarono il modo di condurre le azioni e di programmare le strategie.

Rispetto ad alcuni settori del fronte alpino, che si stendeva dall'Ortles fino al Monte Canin e oltre, sulle Dolomiti, giocò un ruolo importante la peculiarità morfologica, con i singoli massicci che sorgono isolati uno dall'altro dal basamento boscoso: ogni gruppo è un mondo a sé, ben delimitato ma suddiviso in una microgeografia estremamente complessa di creste, valloni profondi, guglie, speroni rocciosi, ghiaioni e intagli aerei che in guerra rappresentano valide posizioni da occupare.



Fig. 9: Il forte "fortezza" (in tedesco Franzenfeste) a 11 km a nord di Bressanone nella Val d'Isarco (BZ).

Le montagne stesse divennero fortezze. Herbert George Wells scrisse:

L'aspetto di questi monti è particolarmente orrido e triste: sono montagne vecchie, consumate, che vi torreggiano sulla testa alta in enormi pareti verticali e spigolose e, qua e là, crepacci e canaloni; le loro sommità sono creste dentate e irregolari [...]. Esse furono prese d'assalto dagli alpini in condizioni quasi incredibili... Deve essere stato come prendere d'assalto il cielo [Wells 1916, 10].

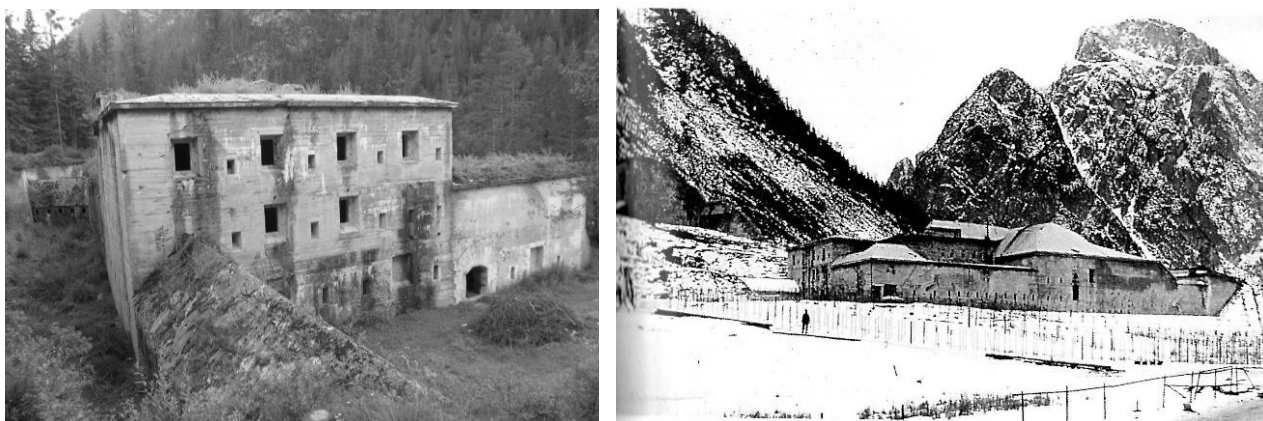
L'occupazione senza antecedenti della montagna e le esigenze di guerra portarono anche a una riscrittura della toponomastica dei luoghi. Località sino ad allora anonime e deserte si popolarono di postazioni, di avamposti, di trincee, così che ogni masso, ogni valloncetto fu individuato con un nome proprio, per poterlo distinguere nelle comunicazioni e nei rapporti. Un fiorire di denominazioni, dalle più macabre, come "Colle dei morti" a quelle legate alla morfologia "Dorso del cammello", "Panettone", a quelle semplicemente descrittive come "Sasso bucato" o di pura fantasia come la guglia senza nome delle Tofane battezzata "Nemesis".

Il paesaggio alpino venne rielaborato, inciso, scolpito; compito di ogni soldato era quello di scavare caverne, gallerie, trincee e camminamenti coperti dove poter condurre una vita sotterranea relativamente al sicuro dalle intemperie e dal fuoco nemico. Vere cittadine sotterranee, complessi ipogei vasti e articolati. Il Monte Piana e il Col di Lana mostrarono notevoli esempi di questi imponenti apparati difensivi. Altri si trovarono attorno al Passo Valparola, dove il Sass de Stria con le sue gallerie e le sue trincee, si contrappone al Lagazuoi. Il paesaggio dell'arco alpino, restituito attraverso i disegni prima, le fotografie dopo, e ulteriormente rielaborato dagli addetti alle rilevazioni topografico-militari, è il frutto di un modo di vedere in cui questi ultimi rappresentavano a se stessi e ad altri il contesto che li circondava e il loro rapporto con la natura.

Essi anticipavano e lasciavano intravedere un parallelismo con il pensiero di D. Cosgrove, per il quale «il paesaggio è un modo di vedere che possiede la propria storia» [Cosgrove 1990, 13]. Non è possibile in questa sede trattare del paesaggio e di tutti gli aspetti teoretici e filosofici che esso comporta. Va però detto che in quel momento storico nelle

SARA ISGRÒ

ricognizioni militari si intravede un legame profondo tra natura e soggetto, provando così che il paesaggio è il risultato di una cultura che lo definisce come esperienza di sé, ovvero il soggetto che lo ritrae ne fa interamente parte. Il paesaggio, frutto della pluralità di visioni e di atteggiamenti, che nel tempo hanno orientato i diversi modi di ritrarne le qualità salienti, diventa di per sé, nella sua naturale evoluzione, un caleidoscopio d'idee, un'officina in cui gli eventi naturali o antropici si fondono con aspetti culturali, diacronici. Le diverse metodologie e tecniche narrative, descrittive e grafiche, si sono rivelate potenti strumenti per la diffusione dell'immagine del paesaggio, per la sua conoscenza e valorizzazione, gettando dunque le premesse per l'ampia e copiosa letteratura sul tema, ante Codice dei beni culturali e del paesaggio e che, coinvolgendo oltre agli aspetti estetici e artistici, anche quelli sociale, culturale e insediativo spinge verso un approccio globale della conservazione, che coinvolga i valori storici dell'architettura e di quelli dell'ambiente.



Figg. 10-11: Il Forte di Landro (in tedesco Werk Landro) nell'omonima Val di Landro, in Alto Adige.

Se è poi vero «che l'occhio vede ciò che conosce», è altresì vero che lo sguardo con il quale si è guardato al paesaggio è sempre in continua evoluzione, portando come inevitabile conseguenza a una sua descrizione mutevole nel tempo.

Il carattere dinamico del paesaggio ne garantisce la trasformazione nel tempo dell'immagine e dell'identità, incidendo dunque oltre che sulla sfera fisica anche su quella dell'intangibile. Ed è così che il passo del Brennero mesi addietro è stato il palcoscenico di una guerriglia: non i martelli pneumatici o le mine a bucare la montagna, non più i colpi di artiglieria né i razzi, ma l'odore acre dei lacrimogeni, di pietre e mazze, non più gli alpini con le loro divise grigioverde e le bombette con la pinna nera, ma uomini dal volto coperto dal passamontagna, vestiti con le tute nere, imbraccianti mazze, petardi e bombe di carte. Lo slogan «distruggiamo le barriere» replicato a spray sugli striscioni per settimane attraverso i media hanno restituito un'immagine ancora diversa del paesaggio dell'arco alpino, e nello specifico del passo del Brennero, sovrapponendosi all'eco dell'antico motto: «Le rupi sono la via della verità».

D'altra parte la questione dei confini naturali delle Alpi è presente anche nel periodo dell'imperatore romano Augusto.

470 chilometri di filo spinato: una lunghezza pari a quasi quattro volte quella del primo muro tirato su in Europa, diciannove secoli fa: il Vallo di Adriano. Oggi, dopo due millenni, le barriere di reti e acciaio spuntano in tutto il Continente. E dove non ci sono muri fisici ecco le frontiere, e alle frontiere le divise, i fucili spianati, i controlli.

L'emergenza immigrazione ha risvegliato pulsioni nascoste: egoismi e nazionalismi che rischiano di far naufragare gli ideali stessi dell'Unione Europea. La rappresentazione di tali realtà, rispondente a modi e a medium differenti, a iniziative, a scopi e motivazioni plurime, nella consapevolezza della complessità percettiva e conoscitiva di quei luoghi, mantenendo in sé il *genius loci* del descrivere, narrare, comunicare, si fa portavoce di un'istanza conservativa di tali contesti paesistici con il fine di garantirne attraverso una loro fruizione allargata, la conoscenza e la trasmissione al futuro come palinsesto storico.

Bibliografia

- BENNATI, L. (1892). *La fotografia nelle sue applicazioni militari*, in «Rivista d'artiglieria e genio», vol. I.
- BOTTI, F. (2006). *Il pensiero militare e navale italiano dalla rivoluzione francese alla prima guerra mondiale (1789-1915)*, vol. III, tomo I, Roma: Stato maggiore Esercito.
- CAPPELLANO, F. (2014). *Piani di guerra dello Stato Maggiore italiano contro l'Austria-Ungheria (1861-1915)*. Valdagno: Gino Rossato.
- COSGROVE, D. (1990). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: Wisconsin University Press.
- DE LUTTI, V. (1897). *La questione austro-balcanica e l'Italia*. Roma.
- DI MARTINO, B. (1998). *Spie italiane contro forti Austriaci*. Valdagno: Gino Rossato.
- MARCENARO, G. (2004). *Fotografia come letteratura*. Roma: Mondadori.
- RIVA PALAZZI, G. (1883). *Sguardo alla orografia e ai caratteri topografico-militari dell'Italia centrale*, in «Rivista Militare», pp. 5-55. Roma: Tip. Voghera Carlo.
- SIRONI, G. (1873). *Saggio di geografia strategica*. Torino: Candeletti.
- WELLS, H.G. (1916). *War and the Future: Italy, France and Britain at war*. London: Cassel and Company.

Fonti archivistiche

Roma. Archivio Ufficio storico dello Stato maggiore dell'Esercito

- Fondo G22

- Busta 9 - Dotazioni di panorami fotografici della frontiera Nord Est (Comando del Corpo di Stato Maggiore – Reparto operazioni – Ufficio Scacchiere Orientale).
- Busta 10 - fascicolo 44.2. Telefotografie: Panorami della Val Cismone e Passo di Rolle.
- Busta 11 - Riordinamento dei lavori topografico-militari delle truppe da montagna (Comando del Corpo di Stato Maggiore – Reparto operazioni – Uffici segreteria).
- Busta 15 - Quaderni dello Scacchiere Orientale, Ricognizioni topografico-militari.
- Busta 37 - Scopo ed economia dello studio “Le Alpi Orientali e a frontiera italo-austriaca” promemoria datato al 30 settembre 1913 (Comando del Corpo di Stato Maggiore – Ufficio Scacchiere Orientale).
- Busta 43 - Libretto di consegna di documenti riservatissimi e riservati in vigore in carico all'Ufficio Scacchiere Orientale, aggiornamento all'aprile 1915 – (Reparto operazioni – Uffici segreteria).

- *Monografia delle Alpi Giulie*, Tipografia degli stabilimenti militari di Pena, Roma 1880.

Sitografia

<<http://www.forte-fortezza.it/forte/>>: per la foto n. 9 del forte-Fortezza, 20/04/2016;

<<http://www.esercito.difesa.it/Storia/Pagine/default.aspx>>: portale di storia dell'Esercito Italiano - Ministero della Difesa, 07/05/2016;

<<http://www.esercito.difesa.it/storia/Ufficio-Storico-SME/Pagine/Archivi.aspx>>: portale dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore Esercito, 05/06/2016;

<<https://archeograndeguerra.wordpress.com/>>: per le foto nn. 7-8 del forte di Prato Plaza, 10/06/2016;

<<https://www.google.it/search?q=Il+Forte+di+Landro>>: per le foto nn. 10-11 del forte di Landro, 10/06/2016;

<<http://www.iscag.it/>>: portale dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, 10/06/2016;

<<http://www.storiaxisecolo.it/grandeguerra/index.htm>>: portale relativo alla Grande Guerra dell'ANPI di Roma a cura del Centro Telematico di Storia Contemporanea, 10/06/2016;

<<http://cronologia.leonardo.it/2003cron.htm>>: cronologia degli eventi periodo 1914-1918, 10/06/2016;

Mosca negli anni '30: da autonarrazione a soggetto narrato *Moscow in the Thirties: from self-representation to narrativity*

GIULIA BASELICA

Università degli Studi di Torino

Abstract

In 1918 Moscow became both the capital of Ussr and the new centre of a new proletarian and soviet culture. It then changed its own space and gradually destroyed all the symbols of its original identity as the capital of Holy Russia, in order to identify itself with a powerful political message. A new Moscow mythology was created and it inspired an original article by Sergej Ejzenštejn, Moscow in Time. The famous film director asked his contemporary writers to build up a collective scenery devoted to the "Moscow script". In 1933 in the context of Socialist edification an important cultural campaign was launched: «Proletarian Moscow is waiting for her artist». So, the rapidly changing urban landscape became both illusory setting and real character in fictional narratives. This paper aims to focus on (great or new) writers' perception of the new proletarian Moscow.

Parole chiave

Mosca, realismo socialista, letteratura sovietica

Moscow, Socialist Realism, Soviet literature

Introduzione

L'11 luglio 1933 il quotidiano «Literaturnaja gazeta» pubblicava un breve ma denso articolo, enfaticamente programmatico ed esortativo, dal titolo *Moskva boevaja tema tvorčeskoj perestrojki*, Mosca, tema marziale della ricostruzione artistica. L'autore, Sergej Dinamov (1901-1939), esortava i «compagni scrittori» a fare di Mosca la protagonista delle proprie narrazioni, a rendere onore ai bolscevichi moscoviti che «hanno fatto un lavoro enorme senza l'aiuto degli scrittori e senza mai lamentarsi» [Dinamov 1933, 1] e in tono solenne e magniloquente poi dichiarava:

la verità è che gli scrittori di Mosca non hanno alcun diritto di non conoscere la vita della capitale socialista. La verità è che il tema moscovita offre a ogni scrittore una splendida leva per la ricostruzione artistica, il che aiuta ogni artista a far emergere il proprio talento con tutte le energie possibili [Dinamov 1933, 1].

La grave solennità delle dichiarazioni del letterato si identifica, in particolare, nella ripetizione, retoricamente efficace, della parola, *istina*, verità, con il suo portato filosofico e la sua valenza religiosa. Il monito di Dinamov assumeva dunque il valore di una verità rivelata e avrebbe presto definito una propria rinnovata identità nell'eloquente formula, a sua volta espressione di un'ambiziosa quanto necessaria campagna ideologica e culturale sintetizzata nello slogan «Proletarskaja Moskva ŗdēt svoego chudoŗnika», Mosca proletaria aspetta il suo artista. Questo il titolo della relazione presentata, sempre nel 1933, dallo stesso Dinamov presidente della cooperativa editrice Moskovskoe Tovariščestvo Pisatelej, nella quale erano elencati sia i nuovi temi connessi con la città di Mosca, come

GIULIA BASELICA

altrettanti compiti assegnati all'ispirazione e all'elaborazione artistico-letteraria di chi avrebbe celebrato la rinata capitale: il progetto della «Grande Mosca», la metropolitana, l'eroe-operaio; sia i criteri descrittivi da applicare alla rappresentazione letteraria della città, dettati dall'esigenza di renderla familiare al lettore. Gli scrittori sovietici avrebbero cioè dovuto rivelare la rossa Mosca nella sua completezza, trasformata in capitale modello, proprio dall'intervento dei bolscevichi guidati da Lazar' Kaganovič (1893-1991). Avrebbero dovuto essere visibili le sedi del Komintern e del Comitato centrale, dell'Internazionale rossa dei sindacati; avrebbero dovuto figurare i migliori teatri del mondo e del proletariato e, infine, una funzione rilevante avrebbe dovuto essere assegnata al proletariato, unico personaggio degno del ruolo di protagonista [Kornienko 1997].

1. Mosca nella produzione letteraria dei primi anni '30

In una rapida rassegna bibliografica, in quella stessa edizione, la «Literaturnaja gazeta» dà conto delle pubblicazioni dedicate al tema moscovita e licenziate dalla Moskovskoe Tovariščestvo Pisatelej. Pochi i titoli in commercio: due raccolte poetiche sulla nuova e sulla vecchia Mosca, rispettivamente di Demjan Bednyj (1893-1945) e Aleksandr Ĭarov (1904-1984), e un libro intitolato *Čertov kamen'*, su un giacimento di belemniti nei pressi di Mosca, di Nikolai Nezlobin (1857-1905). «Tutto qui. Eppure la MTP, in quanto editrice moscovita, deve primariamente occuparsi della tematica di Mosca» [Anonimo 1933, 3], commenta sarcastico l'autore dell'articolo redazionale, per poi annunciare l'imminente uscita di una serie di opere dedicate alla capitale e alla sua regione. Alla redazione della casa editrice è stato recapitato il manoscritto del romanzo *Chamovniki* di Ivan Kataev (1902-1937) e si dà notizia del poema satirico *Evgenij Onegin v Moskve* di Aleksandr Archangel'skij (1899-1938), nonché del lavoro di ricerca intrapreso da Solomon Broyde (1892-1938) e Michail Levidov (1892-1942) per redigere un volume dedicato a Mosca e, sullo stesso argomento, si dice, sono impegnati Rodion Akul'shin (1896-1988) ed Efim Vichrev (1901-1935). La Moskovskoe Tovariščestvo Pisatelej ha inoltre concluso un accordo con il comitato scientifico dell'opera collettanea *Istorija graždanskoj vojny v SSSR* (Storia della guerra civile in Urss) per la pubblicazione di opere di carattere letterario incentrate sul tema dell'Ottobre a Mosca. Si annuncia, infine, la realizzazione di un ponderoso almanacco intitolato *Moskva*. Tutto questo, precisa l'articolista, riguarda tuttavia la futura programmazione editoriale e, comunque, nell'estate del 1933 scarsi sono ancora i titoli inerenti al tema di Mosca pubblicati da altri editori. Viene citata la casa editrice GICH, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, che nel corso del 1932 ha dato alle stampe soltanto sei volumetti sulle imprese degli operai moscoviti. Delle edizioni Molodaja gvardija si segnala la pubblicazione di alcuni libri per lettori di età prescolare *Metropoliten* di E. Tarasovskaja, nel 1932, *Planetarij*, Planetario, nel 1931, di Lev Kassil' (1905-1970) e *Zvezdy*, Stelle di P. Ĭigankov e, soprattutto, il compilatore di tale rassegna bibliografica lamenta l'assoluta assenza di volumi per l'infanzia che offrano una visione completa e globale di Mosca socialista. Volgendosi poi alla produzione teatrale, informa l'anonimo autore del contributo, Valentin Kataev (1897-1986) sta lavorando alla stesura della *pièce* intitolata *Moskva*, commissionata dal teatro Moskovskij Oblastnyj Sovet Professional'nych Sojuzov e si prevede il completamento di un'altra opera teatrale sullo stesso tema affidato a Levidov.

2. Mosca tra narrazione e ricostruzione

Sulle pagine di quella stessa edizione della «Literaturnaja gazeta» compare anche un contributo originale e visionario, l'espressione di un'idea creativa quanto surreale, che si identifica nella proposta di un progetto filmico sostenuto dall'entusiastico intento di celebrare l'epica grandezza della capitale. L'autore è Sergej Ejzenštejn (1898-1948), e le sue parole sono annunciate dal titolo *Moskva vo vremeni*, Mosca nel tempo. Egli definisce *edinstvenna*, unico, il tema di Mosca, esclusivo e totalizzante, e richiama il mito di Mosca come di una terza Roma, suggellato dalla celebre profezia pronunciata dal monaco Filorej nel Cinquecento: «due Rome sono cadute, ma la terza sta e non ce ne sarà una quarta». Nella realtà sovietica nel suo insieme Ejzenštejn coglie il carattere dinamico che si identifica nel divenire, processo che, a sua volta, si realizza nella forma più elevata e più compiuta del divenire sociale [Ejzenštejn 1997].

La nuova, e antica, capitale è allora motivo di ispirazione e oggetto narrato, è, anzi, narrazione cinematografica che ne ripercorre la vicenda secolare, contrassegnata dalla condanna all'arretratezza e alla staticità inflitte dai suoi oppressori, dai khan mongoli ai capitalisti anglo-francesi [Ejzenštejn 1933]. E sullo sfondo del racconto storico si staglia l'immagine, in divenire, dell'antico contadino che si trasforma infine in operaio, in proletario moscovita. In questa narrazione il divenire si enfatizza per mezzo di elementi shakespeariani: i principi della natura, acqua, terra, fuoco, aria, dalla cui combinazione, proprio come nell'arte shakespeariana, derivano l'armonia e la disarmonia dell'universo [Ejzenštejn 1933]. L'acqua rappresenta l'origine: l'acqua delle vie fluviali, la Moscova, la quale, nella fase della sovranità feudale, poi divenuta assolutismo zarista, prende forma di terra. Sotto la terra arde il fuoco: motivo conduttore dell'opera filmica è, appunto, la fiamma, simbolo di nascita e rinascita e di crescita, quindi di rivolta, di lotta, infine dell'infuocato cammino dell'Ottobre. Mosca è poi conquistata da un giovane potere ed è a questo punto il momento di emettere un finale e profondo respiro, conclude il regista, di ritrovare il quarto principio o elemento della natura: l'aria di una nuova era, l'aria dell'edificazione. L'impresa socialista si identifica quindi nell'atto di uscire a respirare aria fresca e Mosca ne è il centro, perché fucina del futuro [Ejzenštejn 1933]. L'appassionato intervento di Ejzenštejn si pone come sintesi di intenti e invito concreto rivolto agli scrittori sovietici, affinché, conservando tale prospettiva, partecipino alla realizzazione della sceneggiatura.

La capitale socialista rinasce negli anni compresi fra il 1932 e il 1935 attraverso una profonda trasformazione morfologica [De Magistris 1991]. Le principali strade radiali vengono ampliate e delimitate da edifici monumentali e viene realizzata la prima linea della metropolitana. Nascono i *kvartaly*, unità edilizie abitative destinate ad accogliere un numero elevato di abitanti, da 300 a 1.000. Il piano di ricostruzione prevede l'edificazione, fra il 1936 e il 1945, di 2.500 palazzi, nei quali saranno ricavati circa 15 milioni di appartamenti. Si predispongono la costruzione di 6 alberghi con un totale di 4 mila camere; di 530 edifici scolastici, di 17 ospedali e 27 dispensari; di 50 cinema e 3 case della cultura; di 9 centri commerciali, 6 fabbriche panificatrici e 5 fabbriche produttrici di cibi industriali. Nell'opera di rielaborazione architettonica relativa alla realizzazione di edifici di destinazione abitativa o sociale, di piazze, vie, banchine, parchi si prescrive, oltre alla riproduzione dei migliori esempi architettonici, classici e moderni, e degli esiti delle più avanzate tecniche costruttive, anche l'adozione di nuove forme architettoniche. Tale orientamento appare marcatamente rilevante nell'erezione di edifici monumentali, atti a costruire l'immagine stessa della capitale della rivoluzione proletaria, come il Palazzo dei

GIULIA BASELICA

soviet, la Casa dell'industria, gli edifici dei soviet di quartiere, il teatro dell'Armata rossa, il teatro Mejerchol'd, il teatro MOSPS, la Biblioteca Lenin, l'Accademia delle scienze, l'Istituto Marx, Engels e Lenin, l'Istituto di medicina sperimentale dell'Urss, l'Accademia di Architettura, la libreria Dom Knigi, la sede della TASS, e poi le scuole, le stazioni, gli alberghi, i supermercati rionali, lo stadio Izmajlovskij, ecc. [Kovakov, Lebedinskaja, Lil'e 1936, 73].

Nel più volte evocato 1933 viene avviata la pubblicazione della rivista «Architektura SSSR», organo di pubblicazione della Sojuz Architektov, Unione degli architetti, la quale, già nel primo numero, si rivela marcatamente «staliniana» [Chmel'nickij 2006, 131] e i suoi anonimi editoriali sono la volontà del partito fattasi verbo. Sul numero 2 del periodico, dell'agosto 1933, appare un articolo, il cui titolo *Bor'ba za architekturnoe kačestvo*, enuncia il compito che gli architetti sovietici sono chiamati a svolgere: combattere per l'affermazione della qualità architettonica. La lotta deve procedere in due direzioni: l'architetto deve innanzi tutto esercitare un severo controllo sul processo costruttivo, affinché il progetto architettonico non soggiaccia a interpretazioni erranee; in secondo luogo è di importanza esiziale il netto e irreversibile distacco stilistico dai modelli abitativi del passato, dalle cosiddette «case-scatole» caratterizzate da primitività e connotata da un'impronta pseudo-nazionalistica [Chmel'nickij 2006, 132]. La formulazione di tali criteri orientativi deriva dagli esiti prodotti dal Moskovskij Kongress novoj architektury, un Congresso della nuova architettura, svoltosi a Mosca nel giugno del 1933, e dei dibattiti generati dalle relazioni presentate al convegno Tvorčestaja diskussija sojuza sovetskich architektov, Confronto artistico dell'Unione degli architetti sovietici; soggetto del confronto è, da un lato, l'analisi dei possibili orientamenti artistici dell'architettura sovietica; dall'altro la questione dell'eredità architettonica [Chmel'nickij 2006, 134]. Proprio in tal senso può essere letta la metamorfosi subita dalla città di Mosca, che diviene capitale dell'Urss, quindi polo centripeto e centrifugo della cultura proletaria prima e sovietica poi, mediante un processo di accurata e sistematica distruzione dei simboli della Santa Russia e della memoria della storia russa, elementi costitutivi dell'anima storica della città [Kornienko 2013].

3. Mosca come icona: il suo ruolo nell'immaginario della letteratura

Nel 1933, veniva tuttavia pubblicata a Parigi la prima parte del romanzo di carattere autobiografico *Leto Gospodnee*, Anno Domini, dello scrittore Ivan Šmelëv (1873-1950) e intitolata *Prazdniki*, Festività: qui una Mosca in miniatura, perché vista e ammirata da lontano, è celebrata come centro della Santa Russia, con «i piccoli campanili, la cupolina d'oro della Chiesa di Cristo Salvatore, le bianche casette come scatoline, i tetti che paiono tavolette color bruno-verde, i giardini che sembrano macchioline verdi, i camini scuri come bastoncini» [Šmelëv 1989, 244]. È la rievocazione nostalgica di una città e di una civiltà ormai condannate a scomparire dalle risoluzioni programmatiche esposte nel Piano generale di ricostruzione di Mosca.

Il 1933 è anche l'anno in cui viene conferito il premio Nobel per la letteratura allo scrittore e poeta Ivan Bunin (1870-1953), emigrato in Francia nel 1920. Come Šmelëv, Bunin evoca una Mosca estranea all'ideologia e all'estetica della nuova letteratura sovietica, e prossima, invece, all'immaginario cechoviano [Kornienko 2013], raffigurazione pittorica del racconto *Čistyj ponedel'nik*, Il lunedì puro.

Alla capitale è poi dedicata un'opera grandiosa nella sua originaria concezione e rimasta incompiuta: la trilogia intitolata *Moskva* dello scrittore e poeta simbolista Andrej Belyj (1880-1934) e interrotta il 1 giugno 1930 con il completamento del primo tomo del secondo volume. Nelle prime due parti viene descritta la quotidianità della Russia pre-rivoluzionaria. Il secondo volume, costituito dal romanzo *Maski*, tratta della Mosca rivoluzionaria, mentre l'epoca staliniana, la fine della Nuova politica economica e l'avvio della ricostruzione, quindi gli anni '30, sarebbero stati motivo di ispirazione e soggetto narrativo delle parti che l'autore non poté scrivere [Belyj 1989, 760-764]. La capitale sovietica è variamente celebrata nelle opere rispettose delle prescrizioni del 1932 e dei compiti assegnati al *socrealizm*. Nel breve romanzo *Sanatorij "Arktur"*, pubblicato da Konstantin Fedin (1882-1977) nel 1936 e ambientato in un sanatorio a Davos, Mosca è evocata come luogo lontano nello spazio e nella memoria, ove vive un'umanità sana, dalla quale di tanto in tanto giunge qualche notizia e che pare possedere capacità taumaturgiche. In *Ispolnenie želanij*, La realizzazione dei desideri, romanzo di ambientazione accademica, composto negli anni 1934-'36 da V. Kaverin, Mosca è più volte nominata, tuttavia mai descritta. Non è sfondo dell'azione, bensì punto di partenza e di arrivo: è il luogo dal quale si proviene o a cui si giunge, o dal quale si parte, per farvi presto ritorno. Neanche nel romanzo *Naši znakomye*, I nostri conoscenti, di Jurij Herman (1910-1967), apparso nel 1936, nel momento di piena fioritura del Realismo socialista, e accolto con entusiasmo dal pubblico, Mosca è descritta. Anche qui essa rappresenta un luogo di passaggio, una sorta di spazio mitico dell'immaginario collettivo.

L'invito perentorio di Dinamov pare dunque inascoltato: l'artista atteso da Mosca proletaria non si palesa. La rinnovata capitale, sede del potere supremo, è per lo più oggetto di allusione, è presenza ineffabile. È una sorta di città celeste, che non può essere profanata neppure dalla parola letteraria. Eppure essa possiede un'entità corporea che, sublimata, si rivela in uno dei più notevoli romanzi degli anni '30: *Sčastlivaja Moskva*, Mosca felice, composto fra il 1933 e il 1936 da Andrej Platonov (1899-1951). E ha corpo femminile, identificandosi nell'eroina eponima Moskva, che alla città trasferisce la propria intensa energia, richiamando, nel contempo, sia la natura femminile della patria, sia le numerose leggende sorte intorno alla mitica narrazione della sua nascita [Nechljudov 2005].

La ragione di tale letteraria immaterialità propria del contesto moscovita deriva forse dalle argomentazioni esposte negli interventi e nei conseguenti dibattiti che ebbero luogo in occasione del I congresso dell'Unione degli scrittori sovietici, i cui lavori si svolsero a Mosca dal 17 agosto al 1 settembre 1934, atte a definire la natura del Realismo socialista, gli orientamenti e gli obiettivi, quindi i compiti della letteratura sovietica. La relazione presentata da Maksim Gor'kij (1868-1936) definiva esplicitamente le esigenze della nuova produzione letteraria, precisando che il Realismo socialista

afferma l'essere in quanto creazione, il cui scopo è l'incessante sviluppo delle più preziose capacità dell'uomo per la sua vittoria sulle forze della natura, per la sua salute e longevità, per la grande gioia di vivere sulla terra che egli, in conseguenza all'inarrestabile crescita delle proprie esigenze, vuole trasformare tutta in una splendida abitazione per l'umanità, unita in una sola grande famiglia [Gor'kij 1989, 18].

Mirabile sintesi degli obiettivi assegnati alla nuova letteratura, che deve essere, innanzi tutto, narrazione del mondo socialista e ri-narrazione della storia

GIULIA BASELICA

alla luce dell'insegnamento di Marx, Lenin e Stalin e del modo in cui essa si realizza per mezzo del lavoro nelle fabbriche e nei campi, il lavoro organizzato e diretto dalla nuova forza della storia, dalla volontà e dall'intelletto del proletariato dell'Unione delle Repubbliche Socialiste [Gor'kij 1989, 19].

Mosca proletaria attenderà invano il suo scrittore: la narrativa privilegerà altri temi, considerati più necessari e, soprattutto, più urgenti: la realizzazione dei grandi complessi industriali, in particolare nelle regioni più remote dal centro del Paese e la lotta contro le forze della natura per costituire il nuovo habitat sovietico, mediante grandi opere, come la costruzione di dighe e canali; di collegamenti stradali e ferroviari; di centrali idroelettriche e impianti idrici di Marietta Šaginjan (1888-1982), *Gidrocentral*⁶, 1931; Fedor Gladkov (1883-1958), *Energija*, 1938; Valentin Kataev (1897-1986), *Vremja perëd*, 1932); la campagna trasformata dalla collettivizzazione (Michail Šolochov (1905-1984), *Podnjataja celina*, I, 1932); la narrazione della storia passata e la celebrazione di eminenti protagonisti della storia nazionale e di esponenti della letteratura (la trilogia *Radiščev* (1935-1939) di Ol'ga Forš (1873-1961); *Puškin* (1936) di Jurij Tynjanov (1894-1943); *Petr I* (1929-1945) di Aleksej Tolstoj (1883-1945); la storia e il sentimento del patriottismo (Vjačeslav Šiškov (1873-1945), *Emel'jan Pugačëv* 1938-1945; Aleksej Čapygin (1870-1937), *Guljaščie ljudi*, 1935); i profondi cambiamenti *dell'intelligencija* (A.Tolstoj, *Choždenie po mukam*, 1922-1940) l'orgoglio nazionale suscitato dal successo dei piani quinquennali (opere di B. Aganov, Boris Galin (1904-1983), Boris Gorbato (1908-1954), Vladimir Stavskij (1900-1943), Il'ja Il'in (Maršak) (1896-1953); il percorso biografico e, in particolare, formativo, dell'uomo nuovo.

Conclusioni

Anche se non destinata al ruolo di tema letterario o a quello di motivo d'ispirazione, la nuova e rinnovata capitale sarà comunque una presenza immanente e rassicurante, confermata nella sua missione di «terza Roma». È tuttavia interessante notare che durante i lavori del Congresso presero la parola i rappresentanti della delegazione dei costruttori della metropolitana di Mosca, i quali invitarono i congressisti a visitare i cantieri, le vie della capitale, affinché essi potessero constatare personalmente come al posto delle baracche di un tempo sorgessero ora degli edifici proletari, palazzi sovietici; ad assistere alla nascita di un uomo nuovo, inedito nella storia, dell'uomo-lavoratore d'assalto, dell'uomo del futuro.

Neppure l'appello lanciato da Ejzenštejn viene accolto da una collettiva volontà artistica. «Mosca nel tempo» e la sua visionaria narrazione nel linguaggio degli elementi della natura non diventerà un'opera cinematografica. E tuttavia una sintonica e altrettanto visionaria narrazione, costruita intorno alla città di Mosca, prenderà forma in quegli stessi anni: in un momento peculiare del *Master i Margarita* di Michail Bulgakov (1891-1940) compaiono i quattro elementi uniti a comporre l'immagine e l'azione dell'eroina eponima. Nel capitolo intitolato *Polet*, Il volo, il personaggio di Margherita si connette con l'aria, in primo luogo, che diviene l'elemento nel quale si sposta e che si esprime nel vento, grazie al quale la sua voce si arrochisce, assimilandola ancora di più a una strega seducente; ma anche con l'acqua, che si manifesta in una vera e propria inondazione, causata dalla protagonista per distruggere l'appartamento del critico Latunskij, autore di articoli infamanti

sull'opera del Maestro. La terra le svela i propri segreti, l'accoglie con i suoi profumi e le sue creature, mentre il fuoco, proprio come l'elemento distruttore e purificatore della Rivoluzione evocato da Ejzenštejn si esprime, sublimato, nell'impetuosa energia della bellissima strega che distrugge, per purificare e riportare alla vita la parola della letteratura.

Bibliografia

- ANONIMO (1933). *Knigi, poetry, p'esy o Moskve*, in «Literaturnaja gazeta», 11 ijulja, n. 32 (260).
- BELYJ, A. (1989). *Moskva*. Moskva: Sovetskaja Rossija.
- BULGAKOV, M. (1988). *Romany*. Moskva: Chudož estvennaja literatura.
- BUNIN, I. (1993). *Povesti i rasskazy*. Moskva: Olimp.
- CHMEL'NICKIJ, D. (2006). *Architektura Stalina. Psihologija i stil'*. Moskva: Progress-Tradicija.
- DE MAGISTRIS, A. (1991). *Culture architecturale et projet urbain dans les années 30*, in «Cahiers du monde russe et soviétique», 32, 4, Octobre-Décembre, pp. 609-626.
- DINAMOV, S. (1933). *Moskva boevaja tema tvorčeskoj perestrojka*, in «Literaturnaja gazeta», 11 ijulja, n. 32 (260).
- EJZENŠTEJN, S. (1997). *Memuary*. Moskva: Trud.
- EJZENŠTEJN, S. (1933). *Moskva vo vremeni*, in «Literaturnaja gazeta», 11 ijulja, n. 32 (260).
- GOR'KIJ, M. (1989). *Doklad A.M.Gor'kogo o sovetskij literature*, in *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*. Stenografičeskij otčet, Moskva: Sovetskij pisatel', pp. 6-19.
- KOVAKOV, K., LEBEDINSKAJA, A., LIL'E, A., a cura di, (1936). *General'nyj plan rekonstrukcii goroda Moskvy*. Moskva: Moskovskij rabočij.
- ŠMEL'EV, I. (1989). *Sočinenija*. Moskva: Chudož estvennaja literatura.

Sitografia

- Sanatorij Arktur*, <http://litmir.me/br/?b=203332> (consultato 25 maggio 2016)
- Naši znakomye*, <http://www.rulit.me/books/nashi-znakomye-read-202274-1.html> (consultato 22 maggio 2016)
- <http://magazines.russ.ru/october/1997/9/korn.html> (consultato 10 maggio 2016)
- http://www.cr-journal.ru/rus/journals/224.html&j_id=16 (consultato 15 maggio 2016)

Ragionamenti e metodi per le due ricostruzioni di Varsavia dopo il secondo conflitto mondiale

Rationales and methods for the two reconstructions of post-war Warsaw

PIOTR PODEMSKI

Università di Varsavia

Abstract

For both commercial and identity-related reasons, an image of pre-1939 Warsaw as a Paris of the North, a truly European multicultural city with long history, is often promoted. This paper aims at an analysis of the rationales and methods behind the two reconstructions of Poland's capital. After 1945, the new communist authorities launched a project of a (physical) reconstruction of the city annihilated during World War Two. They applied the paradigm of Socialist Classicism, symbolized by the Palace of Culture and Science as well as the MDM residential district, to drastically alter the historic fabric of the city. However, after 1989 the new anti-communist ruling class undertook a second (spiritual) reconstruction of Warsaw. The Museum of the Warsaw Rising, in particular, has favoured initiatives aimed at restoring a sense of belonging and understanding of the historic city to the people of Warsaw, using 3D computer graphics to return it to life. The two reconstructions of Warsaw need to be interpreted as a psychoanalysis of a city [Leszczyński 2007, 59] within the context of the politics of memory pursued by post-war Poland's two political cultures.

Parole chiave

Varsavia, ricostruzione, classicismo socialista, memoria storica, musei
Warsaw, reconstruction, Socialist Classicism, historical memory, museums

Introduzione

Per ragioni sia commerciali che identitarie viene spesso propagato lo slogan pubblicitario della città di Varsavia prebellica come di una *Parigi del Nord*, una città europea multiculturale di storia plurisecolare. In tal modo si cerca di ridimensionare il giudizio dominante, piuttosto negativo, sui valori estetico-urbanistici della città odierna.

La relazione si propone di esaminare i motivi e i modi che sono dietro le due ricostruzioni della capitale polacca. Infatti a partire dal 1945 le autorità comuniste lanciarono un progetto di ricostruzione fisica della città, che era stata praticamente rasa al suolo durante la seconda guerra mondiale. Pur servendosi addirittura dei dipinti settecenteschi di Bernardo Bellotto, detto Canaletto, ma soprattutto rispettando le esigenze del classicismo socialista, simboleggiato dal Palazzo della Cultura stalinista e dal quartiere residenziale Marszałkowska, i comunisti polacchi cambiarono profondamente l'assetto tradizionale della città. Fu con l'avvento della Terza Repubblica nel 1989 che la nuova classe dirigente tentò invece di intraprendere una seconda ricostruzione, stavolta ideale, di Varsavia. In modo particolare il nuovo Museo della rivolta di Varsavia, utilizzando le nuove tecnologie, promuove iniziative con lo scopo di ridare ai varsaviensi il senso di appartenenza e

PIOTR PODEMSKI

comprensione della loro capitale, che risorge grazie a computer grafica in 3D - *Varsavia 1935*, 2013 e *City of Ruins*, 2010 – e a una nuova colonna sonora aggiunta a vecchi film d'archivio: *Rivolta di Varsavia*, 2014.

Le due ricostruzioni di Varsavia vanno interpretate in chiave di una psicoanalisi della città [Leszczyński 2007, 59], nell'ambito delle politiche della memoria favorite dai due regimi polacchi del dopoguerra.

1. Varsavia tra Parigi, Mosca e macerie

Le origini di Varsavia risalgono al medievale Ducato di Masovia. Posizionata sulla scarpata della Vistola, il fiume principale e di conseguenza la rotta commerciale centrale della Polonia dell'epoca, la città crebbe tanto da divenire nel 1406 capitale del Ducato, annesso nel 1526 dal regno polacco. All'indomani dell'unione istituzionale avvenuta nel 1569 tra la Polonia e il Granducato di Lituania, che a quei tempi occupava anche i territori dell'odierna Bielorussia e Ucraina, fu scelta proprio Varsavia, che si trovava vicino al confine tra i due Stati, per svolgere le elezioni dei sovrani della nuova *Serenissima Res Publica Utriusque Nationis*. Pertanto a partire dal tardo Cinquecento Varsavia visse un periodo d'inedita espansione, grazie alla costruzione di numerose residenze di proprietà delle più ricche famiglie nobili polacche, lituane e rutene. Si formò così l'assetto generale di una città che era centro politico-culturale di una confederazione multinazionale. Questo ruolo fu sancito formalmente nel 1596, quando Sigismondo III Vasa spostò la capitale del regno unito definitivamente da Caracovia a Varsavia. Si modellò così la struttura topografica di Varsavia: al centro storico, racchiuso entro le mura medievali si aggiunse una zona monumentale detta Via Regia o il Sobborgo di Cracovia, con chiese barocche o classicheggianti, nonché palazzi eleganti che si affacciavano sulla strada principale, che collegava la capitale moderna a quella antica.

In quanto capitale, Varsavia condivise e subì le tragiche sorti della Polonia. Nel 1573 vide la famosa dichiarazione sulla tolleranza religiosa tra cristiani cattolici, ortodossi e protestanti, detta la Confederazione di Varsavia. Occupata più volte da svedesi e russi tra il Seicento e il Settecento decadde, perdendo una cospicua parte dei monumenti, delle ricchezze e della stessa popolazione. Nel 1795, in seguito alla spartizione della Confederazione polacco-lituana tra la Russia, l'Austria e la Prussia, Varsavia toccò alla Prussia, diventando poco più di una città di provincia sul confine col vasto impero russo; 11 anni dopo la città eresse con grande entusiasmo dei veri e propri archi di trionfo per l'avvento di Napoleone Bonaparte, che ne fece la capitale del suo *Duché de Varsovie*. In seguito alla disfatta dell'imperatore dei francesi, Varsavia passò per oltre 100 anni sotto il dominio degli zar di tutte le Russie, che dopo il Congresso di Vienna fu riconosciuto dalle potenze europee anche come re di Polonia. La politica di crescente russificazione fu simbolizzata dall'erezione nel pieno centro di Varsavia di una chiesa ortodossa dedicata a Sant'Alessandro.

Nonostante le rivolte romantico-nazionali contro i russi degli anni 1830-'31 e 1863-'64 tutte represses, fu sotto gli zar che Varsavia conobbe comunque una profonda trasformazione di ordine economico-sociale, diventando uno dei principali centri industriali dell'Impero russo all'alba della prima guerra mondiale. Conobbe una grande crescita numerica della popolazione, dovuta alle migrazioni di massa sia di proletariato locale che di capitalisti internazionali, e questo la rese una realtà ancor più multiculturale: al circa 50% degli abitanti polacchi si aggiunsero dei rappresentanti dell'élite burocratico-imprenditoriale

rusa e tedesca, ma soprattutto numerosi ebrei provenienti da tutto l'impero dei Romanov. La nuova Varsavia proletaria e internazionale giocò un ruolo importante nella rivoluzione antizarista del 1905. I dati confermano che tra il 1797 e il 1914 la popolazione di Varsavia passò da 65 mila ai 900 mila abitanti, dei quali il 30-40% ebrei [Corrsin 1989, 1].

Dopo il conflitto mondiale, rinato lo Stato indipendente polacco nel 1918, Varsavia ne divenne naturalmente la capitale e la chiesa russa di Sant'Alessandro fu quasi subito demolita come vecchio simbolo dell'oppressione russa. Malgrado l'immagine mitizzata di una Parigi del Nord, promossa dalle nuove autorità statali e cittadine, tra cui il famoso e ambizioso sindaco Stefan Starzyński che la voleva vedere «grande», «in fiore» e «una città del futuro» [Piątek 2016, 20], Varsavia rimase comunque una realtà sociale, economica e culturale molto complessa, marcata dai forti contrasti tra la zona centrale dominata dai ricchi palazzi borghesi isolati dietro le eleganti facciate e i remoti quartieri dei seminterrati, abitati dalle classi umili dall'altro, con pochissimi spazi pubblici [Leszczyński 2007, 59]. Nessun'altra capitale europea dell'epoca poteva dirsi tanto multi-etnica come Varsavia, il più importante centro dell'ebraismo in Europa e secondo nel mondo solo dopo New York [Drozdowski 1990, 496-497]. Per quanto riguarda l'autopercezione e l'identità di Varsavia degli anni '30 tra Oriente e Occidente pare molto eloquente il noto aneddoto secondo il quale due viaggiatori in treno, uno dei quali si recava da Parigi a Mosca e l'altro da Mosca a Parigi, credendo di essere già arrivati alla meta del loro viaggio, scesero entrambi a Varsavia, naturalmente sbagliandosi. [Sańczuk 2005, 27].

In ogni caso l'aspetto dell'identità della città di Varsavia venne in sostanza plasmato dall'orribile esperienza di guerra, di occupazione e di resistenza al nazismo vissuta dalla città negli anni 1939-1945 [Górski 1988, 542]. Secondo le stime del dopoguerra, già nel settembre del 1939 l'assedio e l'entrata degli eserciti di Hitler provocarono la perdita del 10% del patrimonio cittadino. Lo sterminio sistematico dei 380 mila ebrei del ghetto negli anni tra il 1940 e il 1943, oltre alle irreperibili perdite di vite innocenti, costò un ulteriore 12% del tessuto urbano, che fu letteralmente raso al suolo dai lanciapiamme dei nazisti. Infine verso la fine dell'occupazione nazista, nell'arco dei 63 giorni, tra agosto e ottobre del 1944, cioè durante l'eroica rivolta di Varsavia contro i tedeschi, gestita dalla resistenza polacca, la città perse, oltre a circa 200 mila abitanti polacchi, anche il 25% in più del suo patrimonio architettonico [Górski 1988, 74-75]. Appena finiti i massacri del 1943 e 1944, in un episodio spesso paragonato alla sorte dell'antica Troia e Cartagine, l'intera popolazione rimasta in città, un milione di abitanti, fu costretta ad abbandonarla, dando spazio alla sua distruzione totale, secondo un ordine speciale di Himmler [Sańczuk 2005, 11].

Dunque la distruzione di Varsavia a causa della seconda guerra mondiale interessò il 75% del suo patrimonio. In tal modo la città prebellica, che aveva ospitato un universo di etnie, culture e architetture, formatosi in un processo storico plurisecolare, cessò di esistere. Varsavia di oggi non è che un prodotto di due battaglie ideologiche avvenute in due fasi di ricostruzione: la prima durante il regime stalinista negli anni '40 e '50 e la seconda durante il regime democratico prevalentemente di destra insediatosi dopo il crollo del comunismo nel 1989.

PIOTR PODEMSKI

2. Il classicismo socialista nella prima ricostruzione materiale di Varsavia tra il 1945 e il 1955

La tragedia e l'annientamento della capitale polacca anziché porre fine alla sua esistenza, ne inaugurarono una nuova epoca, segnando una profonda scelta culturale e identitaria. Il cardinale primate di Varsavia, Stefan Wyszyński ricordò:

C'era un momento quando la Varsavia rovinata assomigliava al «campo (d'ossa) di Ezechiele». (...) C'era chi diceva: «Fatene un cimitero, recintatela con una staccionata alta e lasciatela. Costruitevi una città altrove». Ma c'era anche chi disse: «No! La costruiremo qui!». C'era gente che credette nella resurrezione di Varsavia. (...) *Ecce omnia facio nova*. (...) La Varsavia (capitale) nazionale, amata e amante disse a se stessa: «Non lasceremo queste rovine, quei resti della cultura nazionale annientata! Non li lasceremo!» [Sopińska-Jaremczak 2014, 26].

Sorprendentemente somiglianti erano le dichiarazioni delle autorità comuniste, che pure percepivano il valore di Varsavia come «simbolo della lotta del popolo polacco per la libertà e la democrazia», definendo la sua ricostruzione come «un dovere nazionale, questione dell'ambizione della nostra generazione, questione d'onore nel senso più nobile della parola di ogni polacco e ogni polacca» [Górski 1988, 65 e 103].

La ricostruzione di Varsavia sotto il nuovo regime imposto da Stalin sulle punte delle baionette dell'Armata rossa e tramite le elezioni truccate del 1947, contro la volontà della stragrande maggioranza dei polacchi, presto assunse quindi due significati ideologici di primaria importanza. Innanzitutto l'entusiasmo mobilitato per la grande opera di rigenerazione, simboleggiato dallo slogan popolare «L'intera nazione si costruisce la capitale!» doveva essere interpretato come espressione di appoggio nei confronti del nuovo regime. Dall'altro lato nel caso di Varsavia non si trattava di una semplice ricostruzione della città prebellica, bensì di proporre, approfittando della sua quasi totale distruzione, una città monumentale e moderna come simbolo ed espressione della ben più ampia forza rigeneratrice del nuovo regime comunista [Przyłuska 2005, 18].

Questa insolita necessità di dover (ri)fare una grande città *ab imis fundamentis* sollecitò l'immaginazione di molti architetti, che proposero visioni moderne spesso radicali e utopiche di una città con pochi grattacieli giganteschi [Lorentz 1986, 33]. Domandando agli architetti sempre «più coraggio, più audacia, più slancio» [Leszczyński 2007, 67] le autorità comuniste espropriarono ai proprietari privati tutti i terreni dentro i confini della città con il decreto del 26 ottobre 1945, rendendo il suolo proprietà del Comune, allo scopo di gestire in maniera totale e sistematica la creazione di «una Varsavia di belle strade e piazze, una Varsavia di case ben soleggiate» [Górski 1988, 91]. Sebbene simili progetti di una modernizzazione necessaria della città fossero stati già promossi dal sindaco Starzyński [Drozdowski 2006, 225], è chiaro che questa volta si trattava di una teoria urbanistica del tutto nuova, con una forte spinta ideologica. Il capo dell'Ufficio ricostruzione della capitale, Józef Sygalin, giovane ebreo polacco parzialmente sovietizzato, scrisse:

Architettura è (...) costruzione della psiche comune. La strada della grande città non conduce soltanto al Nord oppure all'Est, Sud o Ovest. Le strade della grande città conducono il popolo al progresso oppure all'arretramento, alla grandezza oppure al nanismo, esso dipende da come e da chi vengono costruite [Obarska 2010, 9].

Questi criteri del cosiddetto classicismo socialista che furono applicati a Varsavia ci hanno lasciato due esempi assai eloquenti: il quartiere residenziale Marszałkowska (pol.

Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa, MDM) e il Palazzo della cultura, che continua a dominare anche oggi lo skyline della capitale.

Il quartiere *Marszałkowska*, spesso paragonato all'architettura di Mosca degli anni '40, come pure alla *Stalinallee* di Berlino [Zieliński 2012, 6], fu realizzato tra il 1950 e il 1952 attorno a una nuova piazza e lungo l'antica via *Marszałkowska*, o via *Maresciallo*, il cardo di Varsavia fino ad oggi. Lo stesso Presidente della Polonia comunista Bolesław Bierut dichiarò – secondo lo slogan «Il popolo entrerà nel centro» – di voler così introdurre, contro le tendenze funzionaliste occidentali, un quartiere operaio nel pieno centro, che un tempo era stato posseduto e popolato esclusivamente dalla borghesia abbiente, con l'intento di plasmare una società egalaritaria nonché un'estetica realsocialista della capitale [Leszczyński 2007, 69]. Il monumentale progetto *Marszałkowska* doveva anche instillare negli operai un senso di dignità e orgoglio proprio di chi vive negli imponenti e realmente moderni «palazzi del proletariato», con delle facciate in granito decorate da colonne e attici classicheggianti accompagnate da numerose statue di proletari. In quella zona furono quindi abbattuti anche i pochi palazzi borghesi sopravvissuti in mezzo alle rovine della guerra, per poter allargare via *Marszałkowska* da 27 a 84 metri, creando una scenografia destinata a ospitare annualmente le manifestazioni di massa del 1 maggio.

La gigantomania del classicismo socialista non piacque all'élite culturale di Varsavia, che derideva il contrasto tra i nuovi palazzoni e i loro abitanti, spesso appena venuti dalle campagne con delle galline e dei piccioni ancora tenuti sui balconi accanto alle colonne e alle statue. Dall'altro canto anche un anticomunista affermato come Leopold Tyrmand – pur criticando il progetto che «formava una specie di termite umana ridotta nei caseggiati grandi e stretti» – ammetteva anche che «Varsavia accolse l'MDM calorosamente vedendovi un pezzo di una grande città, un bel boccone degno di una grande capitale» [Obarska 2010, 12-13]. Presto si sparsero anche delle voci, secondo cui le nuove strade sarebbero state fatte così larghe anche per rendere più difficile eventuale resistenza armata contro i comunisti, nonché per facilitare le operazioni dei carri armati sovietici.

Se il monumentalismo del progetto via *Marszałkowska* fu celebrato in canti, poesie, cinegiornali e tutta la stampa fino alla svolta del XX Congresso del PCUS nel 1956 per poi essere criticato nel nuovo spirito di destalinizzazione, esso fu anche e soprattutto il caso del Palazzo della cultura e della scienza, *Pałac Kultury i Nauki*, in polacco, il PKiN, perciò chiamato Pecchino. Realizzato negli anni 1952-1955 come «dono della nazione sovietica alla nazione polacca», ideato dallo stesso Stalin, costruito da operai sovietici con materiali prevalentemente portati dall'Unione sovietica, il Palazzo s'ispirava alle famose Sette sorelle, o grattacieli della Mosca comunista, ma anche a degli elementi dello storicismo polacco, per volere del suo principale disegnatore sovietico, Lev Rudnev, che volle soddisfare i gusti polacchi, [Zieliński 2012, 9]. Lo stesso stesso Sygalin sottolineò poi nelle sue memorie che pure le imponenti dimensioni del Palazzo vennero dettate dalle ambizioni dalle autorità polacche contro i ben più modesti piani iniziali di Rudnev [Passent 2004, 24].

L'enorme edificio eclettico, a volte deriso come «una torta gigantesca» o addirittura «un sogno di un pasticciere pazzo», alto 237 metri, all'epoca la seconda struttura più alta d'Europa, secondo i dettami del classicismo socialista ornato con una guglia, cinque torri, attici, portali, colonne e statue di operai e contadini robusti nelle pose classiche di guerrieri e santi, è diventato e rimasto il punto dominante del panorama della capitale polacca, «il nuovo simbolo di Varsavia» secondo il detto dello stesso Rudnev [Przyłuska 2005, 21]. Anche se l'architetto cercò ispirazione durante dei viaggi di studio negli Stati Uniti e quindi

PIOTR PODEMSKI

sia a Mosca che a Varsavia non fece che modificare il concetto del classico grattacielo americano, il Palazzo della cultura e della scienza fu subito interpretato in chiave simbolica, come una prova della dominazione sovietica, una versione moderna della chiesa ortodossa di Sant'Alessandro costruita dagli zar. Il monumentale palazzo veniva equiparato a un tempio egizio, poco meno di una piramide, «il sacro del profano», non tanto un edificio come il centro ideale di una nuova città stalinista [Przybył 2007, 91]. Tuttavia dopo la morte di Stalin nel 1953 quella grande visione, qualora ci fosse stata, andò in fumo, lasciando il palazzo come una metafora del «totalitarismo imperfetto» del comunismo polacco, un monumento monolitico voluto dal regime ambizioso abbandonato in mezzo a un caos della povera città sofferente ancora in rovina [Leszczyński 2007, 72]. La costruzione del palazzo venne compiuta nel 1955, ma il nome di Stalin ne fu cancellato dopo il XX Congresso.

Per offrire un'immagine completa della ricostruzione di Varsavia all'epoca stalinista bisogna comunque menzionare anche le complicate sorti del suo centro storico, detto la Città vecchia. Dal momento che ormai nel 1949 il presidente Bierut dichiarò di voler un'architettura che fosse «socialista nel suo messaggio e nazionale nella sua forma» [Obarska 2010, 58], accanto ai grandi progetti del classicismo socialista come il Palazzo della Cultura e l'MDM, avvenne anche una parziale ricostruzione vera e propria degli elementi della città prebellica. Sotto la direzione di alcuni tra i più grandi storici dell'arte polacchi come Piotr Biegański, Stanisław Lorentz e Jan Zachwatowicz del quale fu allievo anche il giovane Sygalin, negli anni 1949-1953 vennero ricreati – utilizzando come modello anche i dipinti settecenteschi di Bernardo Bellotto, detto Canaletto – i palazzi attorno alla piazza del mercato della Città vecchia, destinati a diventare residenze degli operai, anche questa volta secondo i noti criteri ideologici [Górski 1988, 302]. Tuttavia il punto centrale del centro storico era sempre stato il Castello reale e gli architetti chiesero alle autorità di poterlo ricostruire come un Museo della cultura polacca, tenendo conto delle difficoltà di far risorgere un simbolo della monarchia polacca sotto un regime comunista [Lorentz 1986, 40]. Nonostante il nulla osta iniziale delle autorità, nel 1950 i lavori attorno al castello vennero sospesi e al posto di quell'antico simbolo di Varsavia venne propagato quello del Palazzo della cultura [Przyłuska 2005, 19]. Il Castello reale fu ricostruito in un'altra epoca, soltanto negli anni '70, sotto la leadership politica di Edward Gierek, un comunista moderato, che volle presentarlo come «un simbolo della cultura nazionale che l'hitlerismo aveva distrutto e che è rinato e continua a svilupparsi nella Polonia Popolare [comunista]» [Lorentz 1986, 70].

3. La politica della storia nella seconda ricostruzione ideale di Varsavia dopo il 1989

Il crollo del comunismo a seguito della rivoluzione pacifica di Solidarność nel 1989-1990 segnò, com'è ovvio, una svolta culturale fondamentale per la Polonia, ma in modo particolare anche per la sua capitale. Una prima, e poco controversa, ondata di de-comunizzazione portò ai cambiamenti dei nomi di molte strade e luoghi precedentemente dedicati agli eroi dell'antico regime: per esempio via Bierut, viale Stalingrado, piazza Dzierżyński, nonché alla demolizione di alcuni monumenti, come la statua di Dzierżyński nell'omonima piazza. Si parlò anche dell'eventuale demolizione del Palazzo della cultura, per seguire nella Terza repubblica il modello della Seconda, la quale aveva cancellato ogni traccia della chiesa ortodossa come simbolo del giogo zarista [Haska 2007, 55]. Presto però, con l'avvento al potere del partito postcomunista a seguito delle elezioni

democratiche nel 1993, quel processo fu fermato e lo slogan principale divenne quello del neoeletto presidente della Repubblica Aleksander Kwaśniewski *Wybierzmy przyszłość!* Scegliamo il futuro! [Stobiecki 2008, 178]. Il tessuto architettonico di Varsavia cambiò piano piano, arricchendosi dei nuovi e poco estetici, mercati all'aperto del capitalismo primitivo, come pure degli alberghi e grattacieli moderni eretti dalle multinazionali in espansione nell'emergente mercato polacco, sempre accompagnati dagli edifici dell'epoca stalinista come pure dei caseggiati più recenti, ma ancora meno fantasiosi. C'era chi parlava di un «marasmo di Varsavia», simbolicamente sopraffatta dal Palazzo di Stalin, una città che necessitava di una nuova struttura monumentale come autentica espressione della sua identità moderna [Leszczyński 2007, 73].

Quel trionfo del capitalismo liberale e liberista all'ombra dello stalinismo, ben lungi dall'interesse alla storia patria e cittadina, suscitò non poche critiche da parte di molti storici e politici di destra. Essi videro la necessità di lanciare una vera e propria politica della storia, dal tedesco *Geschichtspolitik*, cioè di promuovere una visione concreta del proprio passato allo scopo di restituire la memoria e l'identità a un popolo che per decenni era stato soggetto all'indottrinazione marxista [Kostro 2005, 7-8]. La questione divenne uno degli argomenti principali del conflitto politico in Polonia, ma trovò anche una certa risonanza a livello della città di Varsavia, in quella che si può definire una seconda ricostruzione, stavolta ideale, cioè l'affermarsi di numerose istituzioni che controbilanciavano gli elementi della città di provenienza stalinista in un tentativo di ridare a Varsavia, almeno parzialmente, il suo aspetto prebellico, ritenuto quello autentico e molto spesso idealizzato. L'inaugurazione di tale politica della storia a livello della città è riconducibile all'elezione a sindaco di Varsavia nel 2002 di Lech Kaczyński, in seguito anche presidente della Repubblica negli anni 2007-2010, il quale si autodichiarò erede di Stefan Starzyński [Drozdowski 2004, 5].

Tra i progetti lanciati da Kaczyński e dal team dei suoi collaboratori spicca senz'altro la creazione nel 2004 del Museo della rivolta di Varsavia del 1944, in occasione del sessantesimo anniversario. Si tratta di un evento storico particolarmente simbolico e denso di significati: una sanguinosa rivolta antihitleriana della Resistenza polacca fu subito percepita anche in chiave anticomunista, dal momento che gli insorti lottarono per una Polonia democratica e indipendente guidata dal governo in esilio di Londra anziché per una Polonia comunista satellite di Stalin. Pertanto solo quando la città fu rasa al suolo dalle truppe tedesche e morirono 200 mila vittime civili l'Armata rossa entrò tra le rovine della capitale polacca. La memoria di quei 63 giorni gloriosi e drammatici era stata tenuta nell'oblio dai comunisti polacchi una volta giunti al potere [Davies 2004].

La creazione del nuovo museo nel 2004, il primo di questo tipo in Polonia, e cioè di narrazione piuttosto che di collezione, basato sulla comunicazione multimediale piuttosto che su oggetti, sulle emozioni piuttosto che sui dati, inaugurò un nuovo clima culturale e identitario della Polonia postcomunista. Uno storico conservatore ha osservato: «L'inaugurazione del Museo della rivolta di Varsavia è diventata una svolta. Ha cambiato le priorità, (...) provocato una moda del patriottismo. (...) Abbiamo recuperato la memoria collettiva e quindi la nazione è tornata a vivere» [Legutko 2014, 19-20]. La glorificazione dell'eroismo degli insorti contro le potenze totalitarie di Hitler e Stalin come pure del martirio della popolazione civile, precedentemente ignorato o messo in questione dai comunisti, aprì quindi la strada a una nuova ondata d'orgoglio del proprio passato che assunse il ruolo di un simbolo del nuovo patriottismo ossia, secondo alcuni critici liberali [Traba 2009, 21-27] di un nazionalismo malsano e pericoloso, specie per i giovani. Il

PIOTR PODEMSKI

museo, scelto come un'icona della Varsavia contemporanea a seguito di un plebiscito del 2007, è rimasto fino a oggi un centro importante della nuova politica della storia non solo per Varsavia, ma per l'intera nazione. Accanto a esso sono sorte altre iniziative, volute da Lech Kaczyński con l'obiettivo di formare a Varsavia «una comunità fiera della sua storia» [Cenckiewicz 2013, 910]: l'Istituto Stefan Starzyński, la *Dom Spotkań z Historią* Casa incontri con la storia, *Muzeum Historii Żydów Polskich*, Museo della storia degli ebrei polacchi.

Nel 2010 il Museo della rivolta si è occupato di un progetto per ricreare, con tecnologie moderne, la realtà che normalmente racconta attraverso la sua esposizione. *Miasto ruin City of Ruins* è stata una ricostruzione mediante computer grafica del panorama di Varsavia ridotta alle ceneri, così come fu vista nel 1945 dall'equipaggio di un *Liberator* americano durante un volo di ricognizione. Il quadro completo della devastazione della città è stato rappresentato in base alle memorie degli stessi aviatori come pure su altre fonti primarie¹. Il cortometraggio è stato acclamato dalle destre come una testimonianza dell'auspicata rigenerazione della coscienza storica di Varsavia ed ha ottenuto il premio prestigioso della *Visual Effects Society* statunitense [Legutko 2014, 218].

Nel 2014 il Museo della Rivolta, a dieci anni dall'inaugurazione e in occasione del settantesimo anniversario degli eventi del 1944, ha gestito due produzioni cinematografiche: un dramma storico classico *Miasto 44, Città 44*, e un film molto particolare, ritenuto «il dramma di guerra non fiction primo del mondo», realizzato con materiali d'archivio muti registrati da due giovani insorti durante la lotta, intitolato semplicemente *Powstanie Warszawskie La Rivolta di Varsavia*². L'innovazione consiste nel fatto che con l'aiuto di alcuni specialisti della lettura labiale si è riusciti a capire le parole e le frasi pronunciate dai protagonisti della lotta armata nel 1944 e così i piccoli spezzoni di film muti sono divenuti sonori. In tal modo si vedono la città prebellica e i suoi abitanti poco prima della distruzione, ma si odono anche le loro voci e si capiscono i pensieri durante l'evento più drammatico della sua storia della città. Così gli abitanti di Varsavia oggi vedono la loro città ricostruita nel senso sia fisico che spirituale, benché *in articulo mortis*. Secondo i fautori della nuova politica della storia, si tratterebbe di una «missione» compiuta, grazie alla quale «i varsaviensi dovrebbero vedere se stessi negli insorti [del 1944]» [Legutko 2014, 212].

Il forte desiderio delle destre polacche di vedere risorta Varsavia prebellica non termina qui. Nel 2013, con un deciso appoggio di alcune istituzioni dello Stato polacco come il Ministero della cultura ed eredità nazionale, l'Istituto polacco dell'arte cinematografica, il Centro nazionale della cultura e la Casa incontri con la storia di Varsavia, è stato realizzato un altro progetto simile, questa volta destinato a riproporre l'immagine di Varsavia prima e non durante la catastrofe della guerra – *Warszawa 1935*. Gli ideatori del film hanno scritto: «*Warszawa 1935* è una ricostruzione in 3D della capitale prebellica della Polonia. È la prima volta nella storia che possiamo vivere il vero splendore della Varsavia degli anni '30». Dichiarano di essersi posti il fine di «ricostruire per la prima volta quella Varsavia (poi) distrutta durante la guerra dimostrandone la bellezza, la forza e il carattere metropolitano», dichiarazione seguita dallo slogan commerciale: «Insieme stiamo ricostruendo la nostra storia»³.

Il direttore del Museo della rivolta, Jan Ołdakowski, definisce l'insieme delle iniziative fin qui realizzate come un'ancora della nuova identità di Varsavia:

La rivolta di Varsavia e la sua memoria ci hanno aiutato a trovare un senso di comunione. (...) I varsaviensi si sono stretti insieme, gli piace passare il tempo in comune. Il centro della città è cambiato, la Via Reale è di nuovo il luogo preferito delle passeggiate. (...) Quei tempi e costumi [dell'anteguerra] sono tornati. Varsavia si risveglia a una vita creata da chi vive qui [Ołdakowski 2014, 266].

Ultima e assai significativa tappa della ricostruzione della Varsavia prebellica è l'inaugurazione del Museo della storia degli ebrei polacchi da parte delle nuove autorità municipali liberali dopo la morte di Lech Kaczyński. Si tratta di una modernissima struttura finanziata e pianificata in stretta collaborazione tra la città di Varsavia, gli ebrei polacchi e le organizzazioni ebraiche internazionali, soprattutto americane, che ripercorre tutta la storia dei rapporti tra ebrei e polacchi, ossia tutta la storia dello Stato polacco e anche della sua capitale. All'interno del museo viene ricreata in situ una strada del quartiere ebraico della Varsavia prebellica. Il museo, eretto sulle ceneri del vecchio ghetto, è stato dichiarato dal Consiglio d'Europa nel 2016 *European Museum of the Year*. Vuole essere «una specie di punto di partenza per i dibattiti sui capitoli positivi e negativi nei rapporti polacco-ebraici nel passato», «un luogo per tutti che promuova le idee di apertura, tolleranza e verità»⁴. Tra fotografie, filmati, documenti, testi scritti e registrati e chioschi informativi il passato viene raccontato a più voci, in un desiderio di ricreare l'atmosfera della Varsavia multiculturale fin dai suoi inizi, una città che oggi non esiste più.

Conclusioni

«Questo che cos'è?! Mosca o Francoforte?!» mi ha chiesto quest'anno un turista straniero guardando il Palazzo della cultura circondato dai grattacieli delle grandi multinazionali di recentissima costruzione. Non siamo quindi molto lontani dall'ormai menzionato aneddoto sui due viaggiatori sul treno negli anni '30. Questo è pure il principale paradosso di Varsavia, una città rinata dalle ceneri della guerra: celebrata come modello di una nuova città del socialismo, definita poi la più brutta e la più sovietizzata della Polonia. Però per capirla bisogna vedere la «bellezza della sua turpitudine», come osservò Nicolas Groszpiere, un fotografo parigino che scelse di vivere qui [Sańczuk 2005, 285], ossia l'anima tormentata dietro il caos architettonico della superficie. Un'anima ricostruita accanto al suo corpo, tangibile e presentata al mondo in una serie di importanti iniziative culturali recenti. È un fenomeno importante per chi studia «li aspetti de paesi», dato che, a dirla con l'intellettuale polacca Maria Dąbrowska: «Fuori Varsavia tutto il mondo è triviale. Varsavia è (...) il nostro patos, l'immagine più reale della Polonia» [Górski 1988, 541].

Bibliografia

- CENCKIEWICZ, S. (2013). *Lech Kaczyński. Biografia polityczna 1949-2005*. Poznań: Zysk i S-ka.
- CORRSIN, S. D. (1989). *Warsaw before the First World War. Poles and Jews in the Third City of the Russian Empire, 1880-1914*. New York: Columbia University Press.
- DAVIES, N. (2004). *Rising '44. The Battle for Warsaw*. New York: Viking.
- DROZDOWSKI, M. (1990). *Warszawa w latach 1914-1939*. Warszawa: PWN.
- DROZDOWSKI, M. (2004). *Archiwum Prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego*. Warszawa: RYTM.
- DROZDOWSKI, M. (2006). *Starzyński*. Warszawa: Iskry.
- GÓRSKI, J. (1988). *Warszawa w latach 1944-1949. Odbudowa*. Warszawa: PWN.
- KOSTRO, R. (2005). *Pamięć i odpowiedzialność*. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.
- LEGUTKO, P. (2014). *Jedyne takie muzeum. Odzyskana pamięć o powstaniu warszawskim*. Kraków: Znak.

PIOTR PODEMSKI

- LESZCZYŃSKI, A. (2007). *Psychoanaliza Pałacu Kultury*, in: GRĘBECKA, Z., *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*. Kraków: Nomos, pp. 59-74
- LORENTZ, S. (1986). *Walka o Zamek 1939-1980*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie.
- OBARSKA, M. (2010). *MDM między utopią a codziennością*. Warszawa: Egros.
- OŁDAKOWSKI, J. (2014). *Muzeum. Miejsce, które zwróciło Warszawie duszę*. Warszawa: The Facto.
- PASSENT, A. (2004). *Pałac wiecznie żywy*. Warszawa: Spis treści.
- PIĄTEK, G. (2016). *Sanator. Kariera Stefana Starzyńskiego*. Warszawa: WAB.
- PRZYBYŁ, E. (2007). *Pałac Kultury i Nauki jako socjalistyczna sakralizacja przestrzeni*, in: GRĘBECKA, Z., *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*. Kraków: Nomos, pp. 89-124
- PRZYŁUSKA, B. (2005). *Pałac Kultury jako narzędzie dekompozycji przestrzennej symbolicznego centrum Warszawy*, in: WYKA, A., *Spojrzenia. Pałac Kultury i Nauki w socjologicznym kalejdoskopie*. Warszawa: Collegium Civitas Press, pp. 18-30
- SAŃCZUK, A. (2005). *Warszawa. W poszukiwaniu centrum. Miejski przewodnik*. Kraków: Znak.
- SOPIŃSKA-JAREMCZAK, A. (2014). *Operacja Muzeum*. Warszawa: Fronda.
- STOBIECKI, R. (2008). *Historycy wobec polityki historycznej*, in: NOWINKOWSKI, S., *Pamięć i polityka historyczna*. Łódź: Instytut Pamięci Narodowej, pp. 175-192
- TRABA, R. (2009). *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- ZIELIŃSKI, J. (2012). *Pałac Kultury i Nauki*. Warszawa: Księży Młyn.

Note

¹ <http://www.miastoruin.pl>.

² <http://powstaniewarszawskiefilm.pl>.

³ <http://www.warszawa1935.pl>.

⁴ <http://www.polin.pl/pl/o-muzeum>.

Carte tematiche per paesaggi in divenire. Il racconto del Molise futuro nel secondo Novecento

Thematic maps for landscapes "in creation": the narration of a future Molise in the mid-twentieth century

MADDALENA CHIMISSO

Università del Molise

Abstract

The institution of the Southern Italy Development Fund and the extension of the Pastore Law (n. 634/1957) led to a process of industrialised poles of development in Southern Italy influencing both the social-cultural conditions of the territory and the communities directly involved considerably.

In Molise, the political class saw these measures as an opportunity for local development, promoting studies for territorial planning and economic programming in an attempt to renew the image of an extreme rural landscape born during Fascism.

The thematic cartography of the plans and projects elaborated constituted one of the main instruments of communication used to legitimise political discourse and to gain consensus. This singular form of representation of the landscape being and becoming, today is a testimony of particular interest for the understanding of the territory.

This presentation intends to analyse the territorial transformation of Molise in the second half of the twentieth century in a historical prospect using said iconographic sources.

Parole chiave

Paesaggio, cartografia tematica, trasformazioni territoriali, Molise
Landscape, thematic cartography, territorial transformation, Molise

Introduzione

Con l'istituzione della Cassa per il Mezzogiorno e la promulgazione della legge Pastore, la n. 634 del 1957, l'Italia meridionale fu interessata da un processo d'industrializzazione che influì sulle condizioni socio-culturali dei territori e delle comunità coinvolti e che modificò profondamente ambiti territoriali più o meno ampi.

Anche in Molise la classe politica colse in queste misure l'opportunità per rilanciare lo sviluppo locale e, nel tentativo di rinnovare l'immagine di un paesaggio «ruralissimo» [Massullo 2006] costruita negli anni del regime, promosse studi e indagini per la pianificazione territoriale e la programmazione economica.

La cartografia tematica, prodotta a supporto dei piani e dei progetti elaborati a tal fine, fu uno dei principali strumenti di comunicazione utilizzati per legittimare il discorso politico e alimentarne il consenso. Questa singolare forma di rappresentazione del paesaggio in divenire costituisce oggi una testimonianza di particolare interesse per leggere il territorio in una prospettiva storica e per analizzare le trasformazioni territoriali che, nel secondo Novecento, hanno interessato specifici territori come ad esempio il Molise.

I rapporti tra cartografia, pianificazione territoriale e programmazione economica riguardano oggi come in passato sia aspetti descrittivi, concernenti il momento di analisi

MADDALENA CHIMISSO

del territorio, sia quelli prescrittivi inerenti invece alle intenzionalità progettuali [Casti 2007, 153]. Nello specifico la cartografia prescrittiva si diffuse soprattutto con la promulgazione della prima normativa urbanistica nazionale: dalla legge n. 1150 del 1942 le espressioni cartografiche di tipo prescrittivo, dette anche carte progettuali [Petrocelli 1995, 168], trovarono forma in una gamma ampia di piani, programmi e progetti [Casti 2007, 154] [Parisi 2011].

La cartografia prescrittiva rappresenta, infatti, un'utile fonte cui riferirsi per leggere il territorio e le sue possibili trasformazioni progettate e/o realizzate [De Vincenzo 1995, Migliaccio 2001]. Riferendosi al Molise esistono esempi di carte di tipo programmatico o prescrittivo che rispondono a esigenze di progettualità della pianificazione territoriale attraverso il cui studio possono essere approfondite ipotesi e proposte, che scelte esecutive hanno reso, totalmente o parzialmente, concrete.

1. La legge Pastore e la progettazione dei paesaggi dell'Italia in divenire

Nell'Italia post-bellica un efficace rilancio del processo industriale del Mezzogiorno doveva necessariamente comprendere strumenti attraverso cui individuare esplicitamente, in base ad accertate previsioni di sviluppo, le località più idonee all'industrializzazione. Di fatto, le scelte programmatiche furono effettuate cercando di aggregare la visione nazionale a quella regionale, così da superare i «limiti dell'atomismo comunale» [Astengo, 1965, 3]. In quest'ottica la legge n. 634 del 29 luglio 1957, nota come legge Pastore, dal nome del deputato Giulio Pastore (1902-1969), futuro presidente del Comitato dei ministri per la Cassa del Mezzogiorno [Saba 1982; Zanelli 1992; Malgeri 2013], può essere intesa come la maturazione di precise ipotesi alternative sia per la pianificazione economica e territoriale del meridione, sia per l'individuazione di nuove aree industriali da creare ex novo o da incentivare mediante la manovra pubblica del credito agevolato e degli sgravi fiscali [Radogna 1965].

Riprendendo la proposta parlamentare n. 2453 del 17 dicembre 1956, avanzata dall'allora presidente del Consiglio dei ministri Antonio Segni (1891-1972), la legge Pastore oltre a prorogare fino al 1965 l'attività della Cassa per il Mezzogiorno, introdusse due importanti aspetti: stabilì che la spesa ordinaria per le opere pubbliche da destinare alle regioni della Cassa doveva essere direttamente proporzionale al loro peso demografico sull'intero Paese; fissò l'obbligo di prevedere una distribuzione territoriale degli investimenti che migliorasse l'equilibrio economico tra le diverse regioni. L'altra importante misura contenuta nel dispositivo normativo, in particolare nell'art. 21 della legge citata, fu quella che stabilì la possibilità per Comuni, Province e Camere di Commercio di costituirsi in Consorzi, così da favorire iniziative industriali concentrate in una specifica zona. Questo articolo rimase inattivo fino alla promulgazione della successiva legge n. 555 del 1959. Fino a quella data, le modalità di attuazione dei provvedimenti furono demandate a circolari ministeriali, che disciplinavano sia le condizioni e i requisiti per l'istituzione delle zone industriali, sia i modi di redazione dei piani regolatori urbanistici. Nello specifico, i requisiti minimi vennero definiti dalla circolare n. 21354 del 7 ottobre 1959, che sostituì la denominazione di «zona» con quella di «area di sviluppo industriale»; queste ultime, con la circolare n. 5621 del 8 giugno 1960, furono ulteriormente differenziate dai Nuclei di industrializzazione [Magagnoli 2001; Magagnoli 2007].

La legge Pastore diede sia il formale avvio alla nuova politica della concentrazione industriale nei territori meridionali sia l'input a una nuova stagione per la pianificazione

territoriale, alimentando la produzione tanto della cartografia descrittiva quanto di quella prescrittiva. L'introduzione del concetto di zona industriale determinò il passaggio dalla visione industriale puntiforme ai più ampi concetti delle aree e dei nuclei di industrializzazione, inaugurando al contempo una stagione decisiva per lo sviluppo industriale delle regioni meridionali.

Con i nuclei si favoriva una politica di localizzazione delle industrie nelle zone dove, pur non potendo prevedere un intenso processo di sviluppo industriale, esistevano specifici fattori validi per iniziative industriali di medie dimensioni: «i nuclei devono dar luogo a un'agglomerazione di un numero limitato di piccole e medie industrie che sfruttano circoscritti mercati, materie prime esistenti in luogo e caratteristiche naturali o infrastrutturali che mancano in zone vicine»¹. Le aree, invece, avrebbero favorito una più intensiva localizzazione d'industrie in zone che già si manifestavano particolarmente idonee agli insediamenti industriali [Dattomo 2011]. I territori da destinare allo sviluppo industriale dovevano essere caratterizzati da terreni pianeggianti, idrogeologicamente sicuri, privi di vincoli urbanistici e forniti di infrastrutture di base. Gli ambiti territoriali erano generalmente formati dal Comune capoluogo, o da un Comune con funzioni di capofila, che, unitamente ai Comuni contigui, compresi entro un raggio di circa 25 Km, costituiva il nucleo industriale principale [Radogna 1965].

In Molise rispondevano pienamente alle succitate caratteristiche il Comune di Termoli e l'intera fascia costiera.

I consorzi erano i soggetti giuridici che la legge Pastore indicava quali responsabili dell'attuazione e della gestione di programmi volti a incentivare il processo di industrializzazione; essi non solo rappresentavano un dispositivo territoriale-insediativo che permetteva possibili localizzazioni speciali per l'industria, ma concretizzavano il rapporto fra centro e periferia nell'ideazione e nel coordinamento dei programmi di sviluppo industriale [Dattomo 2011].

2. Nuovi scenari per il Molise: la cartografia e il progetto di governo del territorio nel Molise contemporaneo

I cambiamenti che la legge Pastore innescò coinvolsero anche il Molise dove, già da primi anni '50, visioni antitetiche alimentavano il dibattito politico-culturale, che vedeva contrapporsi agricoltura e industria quali settori su cui puntare per la rinascita economica e sociale dei territori. Nello specifico, per il Molise, alcuni [Gazzera, Selvaggi 1953] proponevano un'industrializzazione complementare all'agricoltura e direttamente legata alla trasformazione di prodotti agricoli: le industrie sorte in maniera artificiale e per la sola volontà dei pubblici poteri avrebbero rischiato di essere controproducenti per lo sviluppo industriale del Molise. Altri [Campopiano 1962], invece, ritenevano che l'industrializzazione del Molise potesse avvenire solo come conseguenza dell'intervento dello Stato.

Anche tra le forze politiche le visioni erano contrastanti: Girolamo La Penna (1924-2005), sindaco democristiano di Termoli dal 1954 al 1975 e deputato alla Camera e al Senato dal 1958 al 1994, era osteggiato, nei suoi propositi di sviluppo industriale, soprattutto dagli esponenti della sinistra. Drastiche erano, infatti, le posizioni del leader del partito comunista, Angelo Montefalcone (1938-2003), il quale, per lo sviluppo industriale del Molise, proponeva di individuare altrove un'area capace di trainare lo sviluppo industriale regionale, ritenendo che l'area termolese fosse incapace di attrarre capitali privati e/o

MADDALENA CHIMISSO

industrie statali. Era dunque necessario dare precedenza al potenziamento di agricoltura, viabilità e turismo, piuttosto che dell'industria.

Se la minoranza politica poteva in qualche modo essere arginata, non mancarono divergenze interne anche alla maggioranza: la cosiddetta ala dorotea [Ghirelli 2004] della Democrazia cristiana, partito che dominava lo scenario politico molisano e termolese, era orientata verso la valorizzazione dell'agricoltura che, pur necessitando di ammodernamenti profondi, era considerata la naturale vocazione del Molise. Di qui l'adesione, nel 1961 e nel 1966, ai cosiddetti "piani verdi", che contrassegnavano la politica agricola nazionale.

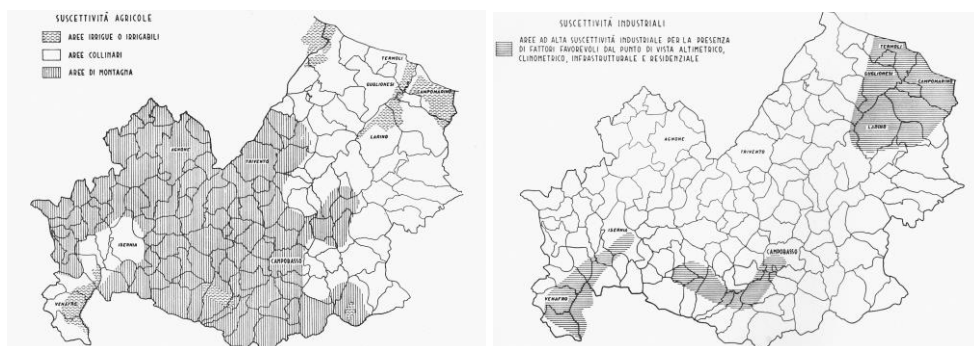
Tuttavia gli amministratori termolesi continuarono a esprimere la chiara volontà di dare all'economia termolese un imprinting industriale, decidendo di avviare la procedura per ottenere il riconoscimento di un nucleo di industrializzazione nell'area basso-molisana.

In riferimento all'iter istitutivo dei nuclei di industrializzazione nel Mezzogiorno, la legge Pastore prescriveva agli enti promotori, di presentare al Comitato dei ministri per il Mezzogiorno, la necessaria documentazione, attestante l'esistenza dei requisiti minimi richiesti, delle effettive opportunità di sviluppo e uno studio generale sull'economia del territorio candidato.

È in quest'ottica che il Consiglio comunale di Termoli conferì al Centro di studi e piani economici, noto come il Centro Piani, [Chimisso 2014] l'incarico di effettuare un'analisi di fattibilità economico-territoriale per il riconoscimento di un nucleo di industrializzazione nell'area basso molisana². Lo studio effettuato dal Centro Piani [Manna 1967] non si limitò solo all'ambito territoriale della cittadina adriatica, ma interessò l'intera regione: le analisi condotte avrebbero portato alla definizione delle caratteristiche e delle vocazioni specifiche di ciascuna area.

Gli aspetti più interessanti del rapporto sulle prospettive economiche del Molise riguardavano le caratteristiche del territorio, l'esame delle tendenze in atto, al 1965, e l'analisi delle vocazioni territoriali da potenziare per lo sviluppo economico della regione.

I ricercatori indicarono le diverse tipologie di suscettività, agricola, industriale e per il tempo libero, poi considerate nella conseguente ipotesi di nuovo assetto territoriale del Molise. Le stesse vocazioni territoriali non erano tra loro escludenti: da qui la possibilità di sovrapposizione di ambiti territoriali aventi più suscettività e quindi idonei per insediamenti plurivocazionali (figg. 1, 2, 3).



Figg. 1-2: Suscettività agricole, da: *Prospettive economiche della regione molisana. Situazione, tendenze ed obiettivi*, a cura di D. MANNA, *Quaderni di Centro di Studi e Piani Economici, Boringhieri, Roma 1967, pp. 138-139.*

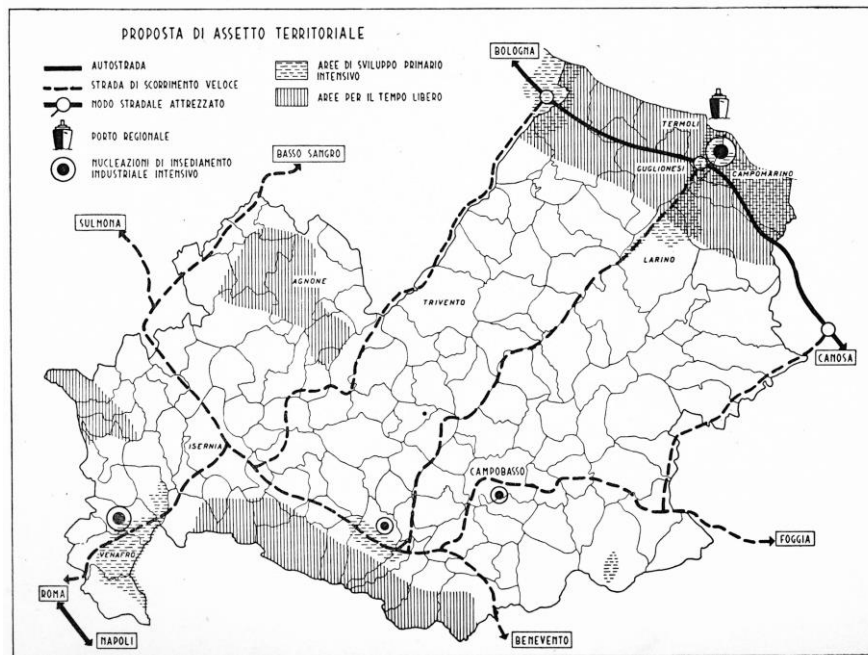


Fig. 3: *Proposta di assetto territoriale*, da D. MANNA (a cura di), *Prospettive economiche della regione molisana. Situazione, tendenze ed obiettivi*, Quaderni di Centro di Studi e Piani Economici, Boringhieri, Roma 1967, p. 147.

Lo studio portò all'individuazione di zone che manifestavano potenzialità di sviluppo relativamente elevate: l'area litoranea di Termoli si prestava a un tipo di sviluppo integrato settorialmente, perché condizioni ambientali e infrastrutturali favorevoli svolgevano un'importante funzione attrattiva per le industrie. Dunque proprio per l'area termolese lo studio prospettò le più ampie possibilità di investimenti futuri relativi al settore agricolo, a quello industriale e a quello turistico-residenziale.

Ottenuto il rapporto del Centro Piani, con delibera n. 64 del 6 febbraio 1965, la Giunta comunale di Termoli autorizzò il sindaco a presentare al Comitato dei ministri per il Mezzogiorno la domanda per il riconoscimento del nucleo²: il decreto presidenziale n. 1019 del 17 ottobre 1967 approvò lo statuto del Consorzio di sviluppo industriale della Valle del Biferno³.

Le carte progettuali, in seguito redatte, riproposero quanto espresso dal rapporto del Centro Piani.

La *Proposta di assetto territoriale* elaborata dai ricercatori del Centro Piani fu ribadita nello *Schema di Sviluppo Economico e Sociale del Molise per il quinquennio 1966-1970* elaborato dal Comitato regionale per la programmazione economica del Molise ed approvato a Campobasso nella riunione conclusiva del 29 agosto 1967. Il documento (fig. 4) riaffermò quella sorta di zonizzazione già individuata dal Centro Piani e fornì alcuni elementi che indicavano, ancor prima del riconoscimento ufficiale di un nucleo industriale nella zona costiera molisana, la futura ubicazione di un'industria metalmeccanica, ovvero della Fiat, capace di assorbire circa 1.200 unità lavorative [Comitato regionale per la programmazione economica del Molise 1967, 96].

MADDALENA CHIMISSO

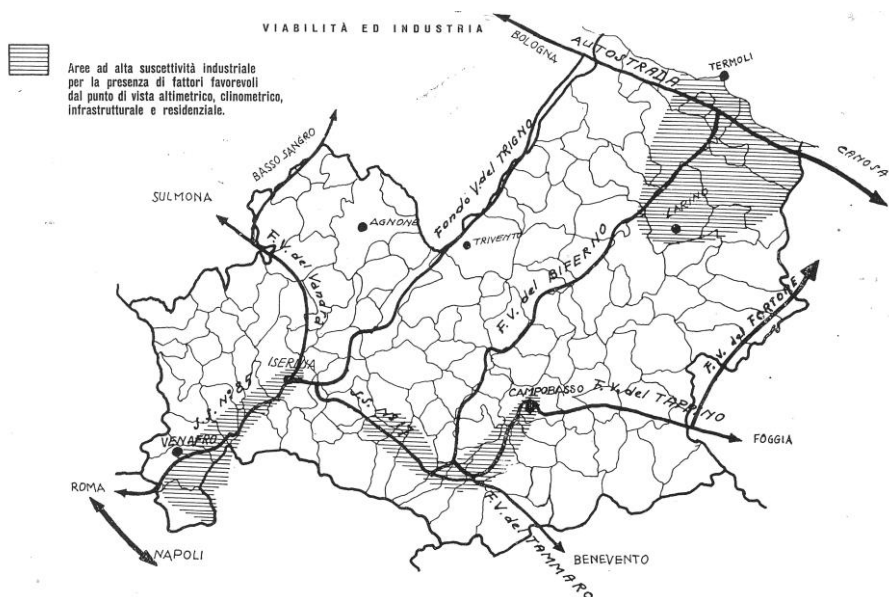


Fig. 4: Viabilità e industria, da COMITATO REGIONALE PER LA PROGRAMMAZIONE ECONOMICA NEL MOLISE, Schema di Sviluppo Economico e Sociale del Molise per il quinquennio 1966-1970, La Grafica Moderna, Campobasso, 1967, p. 64.

Individuati gli ambiti territoriali a maggiore suscettività industriale, la classe politica dirigente riconobbe quale ipotesi di sviluppo industriale per il Molise l'unificazione strategica dei tre nuclei industriali della regione [Comitato regionale per la programmazione economica del Molise 1967, 64], in modo da formare un'area di industrializzazione unica, servita dalla fondovalle del Biferno, intesa quale direttrice di sviluppo per il potenziamento dell'integrazione longitudinale (fig. 5) [Petrocelli 1984].



Fig. 5: Schema di relazione tra i nuclei industriali, i centri urbani ed il territorio elaborato dall'Istituto per l'Assistenza allo Sviluppo del Mezzogiorno, da PETROCELLI, E. (1984). Il divenire del paesaggio molisano. Dall'accampamento dell'Homo erectus alle proposte di tutela dei beni ambientali e storico-culturali. Firenze: La Casa Usher, p. 94.

MADDALENA CHIMISSO

ad attuare future scelte programmatiche, che la carta permetteva di visualizzare in anticipo.

Le carte di progetto qui analizzate, si riferiscono a ipotesi pensate per dare uno slancio nuovo all'intera economia regionale molisana che, negli anni '50 del Novecento non aveva ancora un chiaro indirizzo né agricolo né industriale. Attraverso tali carte prescrittive, riferibili a paesaggi in divenire, si è cercato di raccontare il Molise, che allora era futuro, oggi passato, del secondo Novecento.

Bibliografia

- ALTIERI, V., GIORGIO DI MASCI, G. (1976). *Molise un'ipotesi di pianificazione territoriale*. Pescara: Editrice Gira.
- ASTENGO, G. (1965). *Forzare l'inerzia*, in «Urbanistica», n. 45.
- CAMPOPIANO, G. (1962). *Contributo allo studio di un piano economico per il Molise: Termoli, dicembre 1962*. Lanciano: Tip. CET.
- CAMPOS VENUTI, G. (1965). *Due alternative per l'assetto territoriale dell'Italia padana*, in «Urbanistica», n. 45, pp. 5-9.
- CASTI, E. (2007). *Cartografia e progettazione territoriale. Dalle carte coloniali alle carte di piano*. Torino: Utet.
- CHIMISSO, M. (2014). *Termoli città industriale? Il Centro di studi e piani economici di Roma e le prospettive economiche della regione molisana nel secondo Novecento*, in *Visibile Invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, a cura di S. ADORNO, G. CRISTINA, A. ROTONDO, Atti del VI Congresso Internazionale di Studi AISU 2013, Siracusa, Scrimm Edizioni, pp. 958-968.
- COMITATO REGIONALE PER LA PROGRAMMAZIONE ECONOMICA NEL MOLISE. (1967). *Schema di Sviluppo Economico e Sociale del Molise per il quinquennio 1966-1970*. Campobasso: La Grafica moderna.
- COMMISSIONE GEODETICA ITALIANA. (1973) *Norme proposte per la formazione di carte tecniche alle scale 1:5000 e 1:10000*. Firenze: Istituto geografico militare.
- DATTOMO, N. (2011). *La legge 634/57 e il progetto di sviluppo industriale per il Mezzogiorno*, «Storia Urbana», 130. Milano: Franco Angeli, pp. 45-74.
- DE VINCENZO, D. (1995). *Introduzione alla cartografia tematica*. Cassino: Garigliano.
- ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE (1942). *Intorno a una eventuale carta fondamentale dello Stato alla scala 1:5000*, in «L'Universo», n. XIII, pp. 251-267.
- GAZZERA, E., SELVAGGI, L. (1953). *Integrazione agricola e industriale nel Molise*. Roma: Arti grafiche Santa Barbara.
- GHIRELLI, A. (2004). *Democristiani: storia di una classe politica dagli anni Trenta alla seconda Repubblica*. Milano: Mondadori.
- LACAVA, A., CASSETTI, R. (1973). *Progetto di sviluppo metropolitano del Molise*. Roma: Centro di studi e piani economici.
- MAGAGNOLI, S. (2007). *Arcipelaghi industriali: le aree industriali attrezzate in Italia*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- MAGAGNOLI, S. (2011). *Le aree industriali attrezzate: genealogia ed evoluzione di un modello di sostegno allo sviluppo locale*, in «Storia urbana», n. 130. Milano: Franco Angeli, pp. 11-43.
- MALGERI, F. (2013). *Giulio Pastore a quarant'anni dalla morte*, in *L'autunno sindacale del 1969*, a cura di A. CIAMPANI. Soveria Mannelli: Rubettino, pp. 253-266.
- MANNA D. (1967). *Prospettive economiche della regione molisana. Situazione, tendenze ed obiettivi*, Quaderni del Centro di studi e piani economici. Roma: Borigheri.
- MASSULLO, G. (2006). *Storia del Molise*. Roma: Donzelli.
- MEINI, M. (2009). *Il ritratto del Molise. Le carte dell'Istituto Regionale per gli Studi Storici del Molise "Vincenzo Cuoco"*. Campobasso: Iresmo-Università degli studi del Molise.
- MIGLIACCIO, F. (2001). *Cartografia tematica e automatica*. Milano: Libreria CLUP.
- MINISTERO DEL BILANCIO E DELLA PROGRAMMAZIONE ECONOMICA. (1969). *Progetto 80. Rapporto preliminare al Programma economico nazionale 1971-1975*. Roma.
- OLSSON, G. (1991). *Linee senza ombre*. Roma-Napoli: Theoria.
- PARISI, R. (2011). *I piani di ricostruzione dei centri «disastrati»*, in *Il Molise e la guerra totale* a cura di G. CERCHIA. Isernia: Cosmo Iannone Editore.

- PETROCELLI, E. (1984). *Il divenire del paesaggio molisano. Dall'accampamento dell'Homo erectus alle proposte di tutela dei beni ambientali e storico-culturali*. Firenze: La Casa Usher.
- PETROCELLI, E. (1995). *Il Molise nelle immagini cartografiche. Storia, tecnica, lettura, interpretazione*. Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- PIERMATTI, R. (1991). *I programmi regionali per l'acquisizione dei dati cartografici necessari alla gestione del territorio*, in «Bollettino AIC», nn. 81-82, pp. 7-11.
- RADOGNA, P. (1965) *Sviluppo industriale e pianificazione territoriale nel Mezzogiorno*, in «Urbanistica», n. 45, pp. 10-40.
- SABA, V. (1982). *Giulio Pastore*, in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, vol. II, I Protagonisti. Casale Monferrato: Marietti, pp. 465-470.
- SPAGNA, P. (1983). *Modelli ed ipotesi di organizzazione dei servizi cartografici*, in *Atti della Seconda conferenza nazionale di cartografia e informazione territoriale: organizzare la conoscenza del territorio per governare lo sviluppo. Genova 17-18-19 febbraio 1983*. Genova: Casa Editrice Microlito, pp. 235-242.
- ZANINELLI, S. (1992). *Giulio Pastore*, in *Il Parlamento italiano 1861-1992*, vol. XIX. Milano: Nuova Cei, pp. 312-317.

Note

¹ Circolare del Comitato dei ministri per il Mezzogiorno n. 5621 dell'8 giugno 1960, Istituzione dei nuclei di industrializzazione nel Mezzogiorno..

² Termoli, Archivio Storico comunale, Deliberazioni di Giunta dal n. 281 del 1964 al n. 57 del 1966, Delibera n. 64 del 6 febbraio 1965, *Presentazione domanda per il riconoscimento del Nucleo di industrializzazione*.

³ D.P.R. 17 ottobre 1967, n. 1019, *Approvazione dello statuto del Consorzio per il nucleo di industrializzazione della Valle del Biferno*, Gazzetta ufficiale Serie generale n. 284 del 14 novembre 1967.

La réclame enologica e l'immagine del paesaggio italiano tra Ottocento e Novecento

The wine label and the image of Italian landscape from the 19th to 20th centuries

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO

Università degli Studi di Perugia

Abstract

In the second half of the XIX century, the infant wine industry was confronted with the need to transpose the most advanced oenological techniques and to increase sales in the international markets through advertising and the establishment of recognized brands. In this context, this paper aims at presenting the first results of an ongoing research on the role of the territory as a means to describe and communicate the identity of Italian wines. To keep up with the modernization process, good Italian wines (red wines of the Centre-North regions and white wines of the South regions), decided to use labels as a proof of the beauty of the regions where wine was produced. At the times of the Belle Époque, wine producers started to use natural landscapes, historical buildings façades, industrial plants and works of art or folkloristic highlights as subjects of labels and promotional posters. Starting from the study of a wide range of testimonies and documents, we will try to point out that, in the contemporary times, exports of wine, along with other products such as pasta, contributed to define the stereotype of Italian countryside and cities in the Unites States as well as Argentina and other foreign countries.

Parole chiave

Italia, vino, commercio internazionale, pubblicità, paesaggi

Italy, wine, international trade, publicity, landscapes

Introduzione

Nella costruzione dell'identità politico-economica dell'Italia post-unitaria al vino fu assegnato un ruolo di primo piano. Al Paese non mancava certamente la materia prima e rispetto alla Francia possedeva una maggiore diversità enologica. Tuttavia sul piano commerciale, fatta qualche eccezione, il panorama appariva desolante. Le vendite all'estero erano ridotte e molti vini italiani fuori dalla Penisola risultavano completamente sconosciuti, scontando uno scarso successo, stante la conclamata arretratezza dei sistemi di fabbricazione adoperati. Perciò l'Italia aveva una funzione di semplice esportatrice di vini sfusi e da taglio. Dopo il 1861 si rendeva urgente imporre un radicale cambiamento per fare delle vendite di vino di qualità all'estero una voce rilevante della bilancia commerciale. In questo contesto, dove gli aspetti economici appaiono determinanti, la pubblicità si dimostrò un fattore chiave nell'apertura di nuovi mercati e nella creazione di un'immagine positiva, fatta anche di soluzioni grafiche e da testi accattivanti.

Questo saggio presenta alcuni aspetti del processo di modernizzazione che coinvolse non soltanto le case vinicole ma che simultaneamente ebbe delle concrete ricadute sulla comunicazione commerciale. La concorrenza internazionale costrinse il settore della

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO

pubblicità vitivinicola a maturare sia nell'ambito delle tecniche sia in quello dei contenuti, come concretamente dimostra il ricorso al paesaggio. In funzione di incrementare le vendite, anche attraverso questa via si andò incontro alla costruzione dell'immagine di un Paese costellato da bellezze naturali e operosi stabilimenti industriali.

1. Il vino italiano nel mondo: un difficile punto di partenza

Pur avendo alle sue spalle un'intensa azione di propaganda agronomica [Pisani 2007, all'epoca dell'esposizione mondiale di Londra del 1861 il vino italiano godeva di scarsa fama. Lasciando da parte i vini liquorosi come il marsala o il vermouth, apprezzati da tempo dai mercati esteri, il vero problema dell'enologia italiana era quello di proporre dei buoni vini asciutti da pasto. In questo senso l'evento londinese costituì un vero e proprio spartiacque per l'industria vinicola italiana: fu il primo appuntamento importante al quale partecipò l'enologia nazionale, offrendo con orgoglio i prodotti di una nazione finalmente unificata ma rappresentò allo stesso tempo l'inizio di un'evoluzione che porterà il vino italiano a confrontarsi con i suoi tantissimi difetti.

Secondo i membri della commissione chiamata a valutare i vini esposti, la situazione riscontrabile risultava in linea di massima molto critica. L'abbondanza e la qualità dell'uva a disposizione erano senza dubbio un aspetto positivo. Di fatto in Italia i territori vitati coprivano l'intero territorio nazionale, offrendo per suoli e clima una varietà ampelografica che adeguatamente trattata avrebbe consentito di ottenere delle produzioni estremamente diversificate e di prestigio. Nessuno, dunque, metteva in discussione che le viti coltivate in Italia fossero di eccellente qualità ma tale condizione non bastava se l'obiettivo era quello di avere dei vini in grado di essere venduti all'estero. Sebbene le statistiche fossero ancora poco affidabili, nel 1861 risultava che l'Italia aveva una produzione di vino pari a 30 milioni di ettolitri ma le esportazioni non raggiungevano neppure i 200 mila ettolitri: una quantità bassissima rispetto ai 2 milioni di ettolitri di vino comune e di lusso esportati dalla Francia. Le ragioni venivano imputate al perdurare di vecchie consuetudini e non sorprende che i giurati incaricati di conferire i premi ai vini partecipanti alla mostra di Londra avessero pochi elementi per valutare correttamente quelli italiani.

Senza discostarsi essenzialmente da quanto detto in precedenza sulle tecniche arcaiche di vinificazione, le risposte raccolte all'epoca dell'inchiesta industriale (1870-1874) convergono nel disegnare un quadro scarsamente positivo, contrassegnato essenzialmente da un comparto produttivo penalizzato da una svariata pluralità di fattori, a cominciare dal regime fiscale. Secondo Antonio Carpené di Treviso, al fine di sradicare il predominio di vini senza nome e facilmente deperibili, la soluzione ideale era la costituzione di associazioni enologiche rivolte all'acquisto di vini già confezionati dai singoli produttori per poi farne delle mescolanze e delle classificazioni, avvalendosi dell'opera di buoni tecnici, in modo da ottenere pochi tipi adatti a rifornire il commercio di grandi masse uniformi e bene stagionate [Atti del comitato dell'inchiesta industriale 1983, 20-23]. Allo stesso tempo sarebbe stata positiva la costituzione di società di negozianti al fine di allestire grandi magazzini nelle città marittime e così smerciare all'estero i prodotti che, in caso contrario, sarebbero stati svenduti nei mercati locali.

2. I cambiamenti

L'inversione di tendenza arrivò da diverse direzioni. Nonostante i dati statistici indichino spostamenti di scarso rilievo, in prospettiva gli anni '60 e '70 si dimostrarono decisivi, in quanto furono il momento in cui maturarono alcune importanti iniziative tese a incoraggiare un diverso approccio alla coltivazione della vite e alla produzione di vino. Nel 1863 il ministero di Agricoltura insediò una Regia commissione enologica; negli stessi anni in molte città del Regno i membri più intraprendenti dell'oligarchia socio-economica promossero la fondazione di società enologiche per diffondere la produzione e la commercializzazione di vini di qualità [Foster 1961]. Era radicata l'opinione che la modernizzazione della vitivinicoltura italiana passava attraverso la fondazione di associazioni di viticoltori. Seguendo l'esempio della Germania anche in Italia dovevano nascere delle società enologiche per azioni, capaci di confezionare e commercializzare grandi quantitativi di tipi costanti di vino. Se si voleva evitare che i buoni vini siciliani fossero venduti a un prezzo stracciato per mancanza di mercato, si doveva fare come a Riposto, dove era stata costituita una società enologica con un capitale di 1 milione di lire, avendo come finalità lo smercio, la distillazione e il miglioramento dei vini [Annali di viticoltura ed enologia italiana 1873, 193-195].



Fig. 1: Manifesti pubblicitari olio di oliva delle aziende G.B. Rondelli e P. Agnesi (PIAZZA, BELLANDA 2014).

Un'altra importante novità fu la creazione di una commissione ministeriale per assaggiare e valutare la qualità dei vini da inviare all'Esposizione di Vienna del 1873 [Annali di viticoltura ed enologia italiana 1874, 43-48]. La commissione costituì un'assoluta novità, perché doveva correggere gli errori commessi nelle Esposizioni di Londra e di Parigi, alle quali avevano partecipato produttori italiani di vino senza alcuna preparazione o cognizione di causa.

In realtà molti cadevano nell'errore di «confondere le piccole esposizioni circondariali o anche regionali con le grandi mostre internazionali», essendo diffusa la convinzione che la differenza fosse sostanzialmente l'ampiezza del luogo e il numero e la varietà dei prodotti da mostrare. Molti produttori non si rendevano conto che pur avendo dei vini di buona qualità a livello regionale, in un certame internazionale di alto livello ottenevano mediocri valutazioni, danneggiando così quei pochi prodotti che avevano qualche possibilità di emergere. Un altro grave difetto sottolineato dalla commissione ministeriale era l'estrema varietà dei nomi attribuiti ai vini, segno delle enormi carenze sul piano del commercio: alcuni indicavano le aree di provenienza, altri i vitigni utilizzati, altri nomi di fantasia. In questo modo, e in maniera abbastanza innovativa, la commissione ministeriale affrontò per la prima volta questioni attinenti il rapporto che intercorre tra vino e territorio. Siamo

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO

ancora lontani dal poter parlare di *terroir*, ma sullo sfondo si intravedono delle questioni che poi, nel corso del Novecento, troveranno modo di concretizzarsi:

un vino per dirsi tipo, oltre all'aver qualità speciali e costanti per cui sia facile distinguerlo dagli altri, deve essere fabbricato in grandi proporzioni; ecco ciò che molti ignorano e che forma il lato più debole della nostra industria enotecnica. Ciascun produttore si crede in diritto d'imporre al proprio vino quel nome che il capriccio gli detta e spesso avendo la mania di fare molti vini tutti in piccole proporzioni i nomi si moltiplicano, generando confusione senza scopo. Talvolta al vino si dà il nome del piccolo podere dove sono state raccolte le uve; tale altra i nomi si tolgono dalla storia, dalla mitologia e fino dalla famiglia del produttore ... Alcune contrade hanno già acquistata fama per i loro vitigni e poi i loro vini, esse hanno importanza sufficiente per essere geograficamente note, onde il loro nome dato al vino equivale ad una marca che lo accredita e che quasi ne indica la qualità, poiché quando è nota l'origine di un vino, ne sono noti pure i caratteri distintivi.

Le «contrade» e i vini tipi di cui parla la commissione erano Barolo, Nebbiolo, Grignolino, Barbera, Bonarda, Caluso, Chianti, Montepulciano, Pomino, Lambrusco di Modena, Valpolicella di Mantova, Vernaccia di Sardegna, Moscato e Marsala di Sicilia, Lacrima di Calabria, Capri. Già da tempo le autorità francesi avevano capito l'importanza economica della tutela della denominazione di origine, in quanto offriva all'acquirente la sicurezza della qualità e dell'origine del prodotto. Posizione rafforzata dalla sottoscrizione nel 1891 a Madrid dell'accordo internazionale sulle norme concernenti la registrazione dei marchi di fabbrica e di commercio, convenzione a cui l'Italia non aderì a causa dell'uso del nome cognac diventato in Italia di uso corrente [Gerardo 1929, 69]. Vicenda, quella della denominazione di origine, che aveva dei chiari risvolti economici, che però nell'immediato in Italia non si tradusse in misure concrete [Ciuffoletti 2007, 103]. Nella prima metà degli anni '70 dell'Ottocento cominciò la fondazione di una serie di scuole enologiche adeguatamente dislocate nel Paese e che complessivamente, adattandosi alle singole condizioni di ciascun territorio, dovevano concorrere a dare alla coltivazione della vite e alla produzione del vino un orientamento definitivamente pratico e razionale. L'apertura delle scuole di enologia in Italia alimentò un acceso dibattito tra quanti sostenevano la loro effettiva utilità e coloro che invece argomentavano che fossero troppo premature, perché prima era necessario che i proprietari acquisissero una base di cultura enologica e vitivinicola generale mediante conferenze e corsi pratici elementari [*Annali di viticoltura ed enologia italiana* 1875, 24-28 e 87-94]. Il compito di provvedere alla formazione di personale tecnicamente avanzato fu affidato alle stazioni di enologia di Asti, Avellino, Alba, Gattinara e Conegliano Veneto, che videro la luce tra il 1872 e il 1881 [Berta, Mainardi 1997, 307]. Nel contesto, quindi, di una crescente attenzione verso gli aspetti tecnico-scientifici della vitivinicoltura, a imporre un diverso modo di vedere la coltivazione dell'uva e conseguentemente la produzione di vino, fu la consapevolezza che la fillossera, l'odio, la peronospera e le altre micidiali piaghe che a partire dalla metà dell'Ottocento misero in serio pericolo i vigneti continentali, richiedevano un veloce cambiamento di mentalità. Dinanzi alle perdite subite risultava evidente il ritardo accumulato dal settore, in cui apparivano ancora solidamente radicate pratiche inadeguate a modernizzare un comparto che si vedeva obbligato a sposare gli avanzamenti compiuti dalla scienza agronomica, dalla tecnica industriale e dalla commercializzazione, al fine di intercettare una domanda internazionale in crescita. Guidato dalla fede nel progresso, il barone Bettino Ricasoli iniziò le sue ricerche per ottenere il «vino perfetto» italiano. Il nobile toscano trasformò il suo castello di Brolio in una sorta di laboratorio enologico, dove il Chianti divenne il «vero tipo

di vino rosso da pasto» adatto al gusto dei consumatori e alle esigenze del commercio vinario [Ciuffoletti 2009, 52]. Ovviamente, dopo i risultati raggiunti da Ricasoli, si consolidò l'idea di dover insegnare agli ambienti viticoli italiani a «governare i vini all'uso toscano» e sebbene non si potesse chiedere a tutti le competenze giuste per raggiungere i livelli di qualità del Chianti di Brolio, era diffusa l'opinione che comunque si potevano ottenere dei vini da pasto accreditati, mettendo fine alla consuetudine di svendere vini di scarsa qualità [Vannuccini 1884, 70-73]. Bastava che i piccoli proprietari privi di capitali, di capacità tecniche e di stimoli si mettessero d'accordo, dando vita a cantine sociali e cooperative. Mentre Bettino Ricasoli era impegnato nella fabbricazione di un vino di pregio di cui la giovane Italia potesse andare orgogliosa, anche nel Piemonte i produttori di vino si resero protagonisti di un'operazione simile, fatta da motivazioni economiche ma anche politiche e di prestigio nazionale. Se il trasferimento della corte del Regno da Torino a Firenze aveva inizialmente rappresentato un duro colpo, la perdita di un mercato interno sicuro obbligò i produttori piemontesi a rivolgersi all'estero [Rosso 2009, 29]. Sul finire degli anni '70 nel Piemonte si consolidarono grandi aziende vinarie come Martini o Gancia, attraverso una precisa separazione della parte agricola da quella industriale e imponendo ai contadini di coltivare particolari varietà di uva [Pedrocco 1993, 333-335]. Cominciò l'esportazione verso gli Stati Uniti.



Fig. 2: G.B. Rossi, *Primo annuario generale vinicolo italiano illustrato*, anni 1919-1920.

Nel 1878 la casa vinicola “E. di Mirafiore per la produzione di Barolo” fu la prima azienda razionalmente impostata per la produzione e valorizzazione del vino Barolo, anche adoperando bottiglie con l’etichetta sulle quali compariva scritto il nome Barolo. Costituisce l’inizio di una piccola rivoluzione con delle concrete ricadute sul terreno del marketing e delle tecniche pubblicitarie.

3. La costruzione dell’immagine del vino italiano

Mentre si auspicava che l’Italia imparasse a fare dei vini tipi di qualità costante, abbandonando la pessima inclinazione d’immettere nel mercato o d’inviare alle esposizioni internazionali una svariata tipologia di vini, si cominciò a sostenere che il raggiungimento

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO

di tale obiettivo richiedeva la diffusione nel Paese di una nuova generazione di cantine e di luoghi di lavoro. Sul finire dell'Ottocento e come parte di un complesso processo di modernizzazione che lentamente coinvolgeva settori sempre più ampi delle campagne italiane, le vecchie cantine contadine e padronali, inadeguate alla produzione di vini qualità, cominciarono a essere sostituite da stabilimenti più avanzati. Se da un lato nella letteratura specializzata dell'epoca si faceva notare che solo la produzione di grandi quantitativi di vino di qualità costante e uniforme poteva far uscire l'enologia dallo stato di arretratezza in cui si trovava, dall'altro appariva necessario che i proprietari, per lo meno quelli protesi ai mercati esteri, avessero la consapevolezza che gli edifici preposti alla vinificazione e fermentazione dovevano rispondere a precise caratteristiche architettoniche e funzionali. I complessi edilizi dovevano essere raffigurati anche nei manifesti, nelle locandine, nelle cartoline, magari nelle etichette delle bottiglie, quale simbolo della modernità raggiunta.

In questo modo gli strumenti pubblicitari dove compaiono gli stabilimenti industriali, con camini alti fumanti ed superfici estese, occupate da edifici pensati per produzione e immagazzinamento, meglio ancora se circondati da stazioni di treni merce o navi ormeggiate nei porti, finiscono per diventare un concreto veicolo di comunicazione commerciale utile a trasmettere non soltanto i traguardi raggiunti dall'economia italiana ma anche di una moderna e attiva imprenditoria vitivinicola orgogliosa di comunicare al mondo il suo spirito d'impresa [Fasce 2012, 26-27].

Sul finire dell'Ottocento appariva evidente la necessità di avere una specifica imprenditoria industriale, che oltre a coltivare in modo razionale le viti, avesse anche la consapevolezza che la produzione di vino richiedeva ingenti investimenti nella costruzione d'impianti attrezzati e adeguati alla conservazione di grandi quantitativi di prodotto. Come puntualmente attestano le cartoline, la carta intestata, i manifesti, le pubblicità su giornali, su almanacchi, su guide turistiche e non da ultimo le etichette delle bottiglie, anche sul terreno delle scelte architettoniche si coglie il bivio dinanzi al quale si trovò la nascente industria enologica italiana.

Perciò la costruzione in Italia di una nuova generazione di cantine, realizzate in molti casi con il concorso d'ingegneri, risulta una novità di notevole importanza, che visivamente segna il passaggio dal comparto artigianale a quello industriale. Avendo le caratteristiche di «grandi opifici industriali» [Annuario generale per la viticoltura e la enologia 1892 e 1893], realizzati seguendo i dettami della scienza e della pratica enologica, nel complesso le cantine oltre che eleganti e ordinate dovevano dimostrarsi utili, in base a una razionale disposizione dei locali. Non a caso la pubblicità incorpora gli aspetti principali di un diverso modo di fare economia e di fare impresa. Dunque anche in questo caso le *affiche* formano un universo comunicazionale di straordinaria valenza storica e ricchezza d'informazioni, perché registrano incisivamente momenti, situazioni e umori della realtà sociale ed economica [Roversi 2012, 11-34].

Dovendo affrontare la superiorità dell'industria enologica francese, si rendeva necessario che il settore delle esportazioni di vino italiano fosse affidato a delle persone competenti e con le dovute conoscenze sulle caratteristiche della merce e dei gusti.



Fig. 3: Stabilimento enologico Camillo Dietz, Napoli (Annuario generale per la viticoltura e la enologia, anno I, 1892).

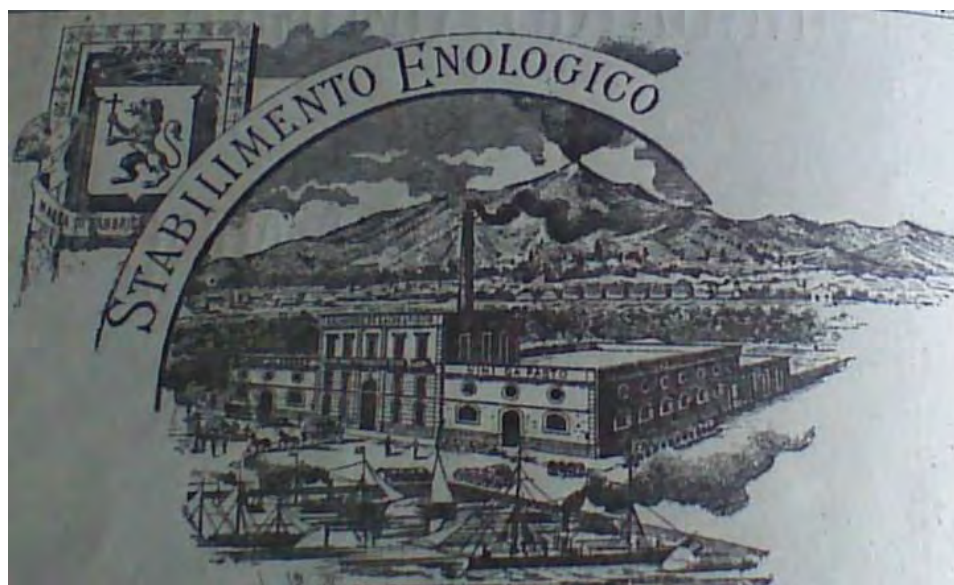


Fig. 4: Stabilimento enologico Salvatore de Salvo & Figlio, Riposto (Sicilia) (Annuario generale per la viticoltura e la enologia, anno III, 1894).

Era opinione comune che i francesi avessero una solida capacità non soltanto per quanto riguardava la produzione ma anche per la vendita, dimostrando una maggiore preparazione ad affrontare le caratteristiche dei mercati di sbocco. Nel caso italiano si riscontrava invece un notevole ritardo. Predominavano degli operatori inadeguati a questo genere di commercio, privi dei requisiti imprescindibili per poter trattare con successo un articolo così delicato qual era il vino. Pochissime ditte si occupavano unicamente del commercio del vino, preferendo altri prodotti reputati più remunerativi; per molti operatori dei traffici internazionali il vino costituiva una scelta poco allettante, e le botti piene rimanevano nei depositi doganali come merce che non richiedeva cura alcuna. Comunque il quadro, come dimostrava l'esperienza compiuta dalla casa Francesco Cinzano & C., non

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO

era completamente negativo perché, sebbene predominasse ancora un atteggiamento piuttosto approssimativo, nelle principali città di sbocco, come Buenos Aires, New York, Londra, erano presenti delle agenzie che dimostravano maggiore competenza e professionalità, con addetti specializzati e con dei depositi tenuti nelle dovute condizioni. Dunque appariva urgente favorire il consolidamento di quegli operatori che presentavano dei requisiti e che avevano capito che le importazioni di vino potevano costituire un segmento commerciale remunerativo, contribuendo, al contempo, a diffondere in Italia la convinzione che la pratica di fare buon vino poteva dimostrarsi una scelta economica seria e proficua. Bisognava però dominare le nascenti tecniche pubblicitarie, perché per vendere, non bastava che i vini fossero buoni e a buon prezzo, ma occorreva che avessero dei nomi conosciuti, magari associati alle caratteristiche paesaggistiche e artistiche delle contrade italiane, giudicate, già a fine Ottocento, un eccellente veicolo di propaganda del vino e del Paese.

La réclame enologica in Italia cominciò così a essere argomento di dibattito tra gli specialisti con il progressivo aumento delle esportazioni del vino in bottiglia, che, rispetto a quello da taglio o sfuso, richiedeva di essere differenziato, ricorrendo a un nome e a una marca. Così accadeva anche in altri comparti dell'industria agroalimentare nazionali quali la pasta, l'olio, la birra, le acque minerali o i pomodori in conserva, e cominciò a farsi largo la necessità di mettersi al pari dei tempi, adeguando la vendita ai nuovi standard imposti dall'internazionalizzazione del linguaggio pubblicitario [De Frenza 2015]. Pur lontani dai canoni americani del *brand recognition*, per i vini italiani iniziò un lungo percorso di crescita, dovendosi confrontare con i gusti di clienti e mercati geograficamente molto distanti [De Grazia 2005, 198-218]. Volendo soddisfare gli stili di vita dei ceti emergenti della *Belle Époque*, e superando la tradizionale considerazione di essere una bevanda popolare [Capuzzo 2006, 243-251], alla pubblicità venne demandata la creazione di un'immagine stimolante del vino di qualità, per dargli un tratto distintivo nei ristoranti, nei pranzi ufficiali e non da ultimo nella vita quotidiana in famiglia. Nulla doveva essere lasciato al caso e se i francesi avevano a disposizione un ampio e collaudato repertorio di evocativi *chateau* per conferire ai singoli vini e produttori un segno di riconoscibilità [Grappe 2013, 119], per i grafici italiani si creò un terreno di sperimentazione in cui si combinavano elementi realistici e allegorici.



Figg. 5-6: G.B. Rossi, *Primo annuario generale vinicolo italiano illustrato*, anni 1919-1920, pp. 160, 179.

Le bottiglie dovevano avere delle forme eleganti ed essere curate nella presentazione; le etichette dovevano essere in grado di rispecchiare la squisita tradizione artistica del Paese, traendo ispirazione dalle sue tante bellezze naturali. Dunque gli illustratori chiamati a disegnare l'immagine di un prodotto così simbolico dell'identità paesaggistica italiana avevano a loro disposizione un ampio repertorio di temi e di motivi da cui trarre concreta ispirazione. I simboli politici del Regno, le decorazioni floreali, le opere d'arte, gli edifici antichi, le scene mitologiche ma soprattutto le bellezze paesaggistiche. La pubblicità dei beni agroalimentari, più di altre merci, incorporarono il valore comunicativo del paesaggio come fattore di richiamo. Per certi versi potrebbe apparire un fenomeno quasi ovvio, in quanto il vino, così come stavano facendo la pasta, l'olio o la birra, collocò le bellezze naturali sullo sfondo dei nomi da reclamizzare. In questo modo i buoni frutti della terra evocavano l'origine di un prodotto che non proveniva «dalle oscure viscere del suolo, non dai fumosi e grigi quartieri operai dalle grandi metropoli ma dalla libera natura, dai piani e dai colli». La pubblicità del vino, in questo modo, diventa racconto, ove le immagini allegoriche presentano i prodotti come elementi di un modo quasi mitico e sognato, trasportando il consumatore in una sorta di eden commerciale [Piazza, Bellanda 2014, 10]. Le strade diventano un palcoscenico per le mode e i gusti che cambiano della nuova società del consumo di massa e, come si evince dai giornali e dalle riviste, anche per gli stabilimenti tipografici e per gli illustratori di fine Ottocento, sulla scia dei cambiamenti tecnologici e delle interrelazioni tra arte moderna e pubblicità [Grazioli 2001, 5-24], si schiusero nuovi orizzonti figurativi. Si faceva leva su uno «stile e carattere veramente italiano» da applicare ad annunci, almanacchi, cartelli ed etichette.

La strada intrapresa era quella di favorire la nascita, adoperando qualsiasi mezzo di comunicazione a disposizione, in più lingue ancora meglio, di veri e propri cartelli-réclame o delle etichette-spot, al fine di mettere in evidenza che il vino italiano era il risultato non soltanto del saper fare degli uomini ma anche delle irripetibili bontà dell'ambiente naturale. Operazione da compiersi, non da ultimo, adoperando ritratti di graziose contadine che, colte nel momento di portare a termine le faccende della vendemmia, servivano a trasmettere all'estero i valori dello spirito italiano, emanazione di una terra piena di bellezze umane e naturali e desiderosa di conquistare con i suoi prodotti più autentici i raffinati e a volte esotici gusti dei consumatori di altri continenti.



Fig. 7: G.B. Rossi, *Primo annuario generale vinicolo italiano illustrato, anni 1919-1920*.

MANUEL VAQUERO PIÑEIRO



Fig. 8: Manifesto pubblicitario Fernet-Branca, 1900.

Conclusioni

L'ingresso dell'economia nazionale dell'Italia post-unitaria nello scenario degli scambi commerciali misero in evidenza le esigenze d'imparare a produrre e a vendere su scala mondiale. A tal fine appariva imprescindibile che i prodotti da esportazione avessero dei precisi tratti di riconoscibilità, attirando l'interesse dei clienti ma anche assicurandoli sulla qualità e l'igiene. Da questo punto di vista la vicenda della pubblicità riguardante il vino e altre bevande liquorose costituisce un eccellente caso di studio sulle trasformazioni conosciute dalla nascente industria agroalimentare italiana.

Le questioni legate alla creazione di uno specifico filone pubblicitario per il vino – ma il ragionamento potrebbe essere ugualmente trasferito al comparto lattiero-caseario che proprio sul finire dell'Ottocento stava conoscendo una forte trasformazione – sono in realtà la punta di un iceberg che scende in profondità, arrivando a toccare tutti gli aspetti della filiera vinicola, dalla coltivazione al consumo, passando per la vinificazione, la commercializzazione e le nuove tecniche di comunicazione commerciale – ricordiamo infatti che tra l'ultimo decennio dell'Ottocento secolo e la prima guerra mondiale nasce in Italia la cartellonistica [Mazza 2010, 63]. Da questo punto di vista le etichette ma anche i cartelloni, i manifesti pubblicati sui muri delle città, gli annunci su giornali, guide turistiche, almanacchi e riviste specializzate tramandano i percorsi compiuti da un'imprenditoria che, dovendo distanziarsi dal passato, imboccava la strada della modernizzazione, anche per quanto riguardava il modo di intendere la presentazione di un prodotto così tradizionale come il vino. Il cambiamento appariva infatti doveroso, ma allo stesso tempo si presentava non sempre di facile adattamento alla più tradizionale delle bevande italiane, ingabbiata in una molteplicità di resistenze socio-culturali. Perciò i primi ragionamenti sull'impiego della pubblicità vanno considerati come il segno di un momento di rottura, che trovò nell'uso del paesaggio e dell'ambiente naturale un suo punto di forza. Si saldarono in questo modo due filoni di novità: da un lato il consolidamento di un moderno comparto enologico, da un altro l'utilizzo dell'immagine territorio come veicolo d'identità. Fenomeni oggi pienamente accettati, grazie allo sviluppo delle più avanzate strategie di *brand* e di marche commerciali, le cui radici e pionieristiche formulazioni teoriche vanno ricercate negli anni di fine Ottocento.

Bibliografia

- Annali di viticoltura ed enologia italiana* (1873), anno II, vol. 3, fasc. 16, giugno, pp. 193-195.
- Annali di viticoltura ed enologia italiana* (1874), anno III, vol. 5, fasc. 25, marzo 1874, pp. 43-48.
- Annali di viticoltura ed enologia italiana* (1875), anno IV, vol. 8, fasc. 43, settembre, pp. 24-28; fasc. 44, ottobre, pp. 87-94
- Annuario generale per la viticoltura e la enologia (1892), anno I, 1892.
- Annuario generale per la viticoltura e la enologia* (1893), anno II, 1893.
- Atti del comitato dell'inchiesta industriale (1870-1874). Deposizioni scritte*. Categoria 1-4. *Vini* (1983). Roma: Stamperia Reale, pp. 20-23
- BERTA, P., MAINARDI, G. (1997). *Storia regionale della vite e del vino in Italia*. Piemonte, Milano: Edizioni Unione italiana vini.
- CAPUZZO, P. (2006). *Culture del consumo*. Bologna: il Mulino.
- CIUFFOLETTI, Z. (2007). *Dall'Unità d'Italia alla metà del Novecento*, in *Storia regionale della vite e del vino in Italia. Toscana*, a cura di P. Nanni. Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 87-109.
- CIUFFOLETTI, Z. (2009). *Alla ricerca del «vino perfetto». Il Chianti del barone di Brolio. Ricasoli e il Risorgimento vitivinicolo italiano*. Firenze: Leo S. Olschki.
- DE FRENZA, L. (2015). *Pubblicità dei farmaci e riviste d'informazione professionale nella prima metà del Novecento*, in «Atti e memorie. Rivista di storia della farmacia», anno XXXII, 2, pp. 127-140.
- DE GRAZIA, V. (2005). *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*. Torino: Einaudi.
- FALABRINO, G. L. (2007). *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi*. Roma: Carocci.
- FASCE, F. (2012). *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*. Roma: Carocci.
- FOSTER, R. (1961). *The noble wine producers of the Bordelais in the Eighteenth century*, in «The Economic History Review», 14, pp. 18-33.
- GERARDO, G.A. di (1929). *I vini tipici d'Italia*. Catania: Francesco Battiato.
- GRAPPE, Y. (2013). *Perché sei così buono? Storia e percezione della qualità del vino tra Francia e Italia*, in *Il maestro del vino*, a cura di C. Cipolla. Milano: Franco Angeli, pp. 115-131.
- GRAZIOLI, E. (2001). *Arte e pubblicità*. Milano: Bruno Mondadori.
- MAZZA, M. (2010). *Dalla Belle époque alla Grande guerra: frammenti di vita italiana in pubblicità*, in *Manifesti. Pubblicità e vita italiana 1895-1945*, a cura di A. Villani. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, pp. 62-85.
- MOCARELLI, L. (2013). *The long struggle for the Chianti Denomination Quality versus Quantity*, in *Typicality in History. Tradition, Innovation and Terroir- La typicité dans l'histoire. Tradition, innovation et terroir*, a cura di G. Ceccarelli, A. Grandi, S. Magagnoli. Brussels: Peter Lang, pp. 323-340.
- PEDROCCO, G. (1993). *Un corpo e un modello: viticoltura e industria enologica*, in *Studi sull'agricoltura italiana: società rurale e modernizzazione*, a cura di P.P. D'Attorre, A. De Bernardi. Torino: Feltrinelli, pp. 315-342.
- PIAZZA, M., BELLANDA, A. (2014). *Manifesti Posters. Mangiare&bere nelle pubblicità italiana 1890-1970*. Milano: Silvana Editoriale.
- PISANI, P.L. (2007). *Scienza e tecnica nella storia della vitivinicoltura toscana. Il contributo dei georgofili*, in *Storia regionale della vite e del vino in Italia. Toscana*, a cura di P. Nanni. Firenze: Edizioni Polistampa, pp. 111-146.
- ROSSO, M. (2009). *Barolo. Mito di Langhe*. Torino: Omega edizioni.
- ROVERSI, G. (2012). *Stampa&réclame, una lunga storia avvincente*, in *Stampa&réclame. Giornali e periodici italiani nelle cartoline e manifesti pubblicitari dalla fine dell'800 agli anni Cinquanta*. Trieste: Luglio Editore, pp. 11-34.
- UNWIN, T. (1993). *Storia del vino: geografie, culture e miti dall'antichità ai giorni nostri*. Roma: Donzelli.
- VANNUCCINI, E. (1884). *L'avvenire del vino italiano e del vino toscano. Metodo più atto e più pronto a creare il vino tipo uniforme e costante e mezzo di ridurre molti vini italiani a tipo di vino toscano*. Firenze: Giuseppe Pellas Editore.

Sguardi su Capri. Moda e rappresentazioni di un'icona dell'immaginario contemporaneo

Capri in the gaze of the viewer: fashion and the representation of an icon of contemporary imaginary

ALESSANDRA CIRAFICI, ORNELLA CIRILLO

Seconda Università degli Studi di Napoli

Abstract

Capri has always been, in the widest sense, a “trendy” and “fashionable” place, known in the international arena both for its breath-taking landscapes and its evocations of desirable lifestyles. Since the 1950s, Capri has been transformed from a holiday destination for the elite into a media phenomenon, through a genesis and development that have only recently been studied in detail, from a critical point of view. In the current study we analyse these issues through iconographic and documentary sources of various kinds, from which it is possible to infer a deeper cultural significance than the phenomenon assumes in the scenario of visual languages and customs of the 20th century. Identifying the relationships between characters, events and images, which at first glance are not obvious, enables an original interpretation of the key stages of the history of this icon of the 20th century imagery, where tourism, customs and the cultural and environmental milieu merge and manifest themselves in a singular narrative dimension.

Parole chiave

Storia della moda, stile di Capri, anni Cinquanta, fotografia di moda, illustrazione
Fashion history, Capri style, mid century, fashion photography

Introduzione

La base solida su cui la moda in Italia impianta le proprie fondamenta è strettamente connessa «anche al prestigio di cui godono all'estero le sue città [...] a cui si sono aggiunte nel dopoguerra, le Isole più o meno note» [Robiola 1954, 22 cit. in Bonetti 2005, 60]. Ed è proprio l'unicità di questi luoghi una delle ragioni che facilita la trasmissione dell'immagine fotografica e cinematografica della moda in tutto il mondo [Robiola 1953¹, 39]. L'iconografia del Belpaese, nella fotografia di moda, costituisce uno strumento inconfondibile di propaganda verso la clientela principalmente straniera che per tutti gli anni Cinquanta rappresenta il più attraente destinatario della produzione italiana.

Sulle pagine delle riviste di settore, dagli ultimi anni Quaranta, si alternano con regolare intermittenza le rappresentazioni ambientate non solo nei contesti di Roma, Firenze, Venezia, Napoli e Milano, ma pure a Capri, in costiera sorrentina, a Positano, Pompei, in Sicilia e Sardegna, nelle ville venete, o nelle località alpine, in un caleidoscopio narrativo che alterna ai temi dell'arte e del paesaggio, quelli della mediterraneità, del folclore e della vita di *charme*, presentando agli occhi del lettore un itinerario ideale, quasi una guida – come quella, a esempio, composta dalla rassegna fotografica realizzata da Fortunato Scrimali, Relang e Interfoto per 'Bellezza', una delle più rilevanti riviste di settore – che lo

proietta nella dimensione di un viaggio, per ora solo immaginario, verso le mete che di lì a poco avrebbero accolto il turismo d'élite.

1. Capri: un luogo, uno stile

Tra le analoghe località del golfo di Napoli, e più in generale dell'Italia intera, c'è tuttavia qualcosa di speciale nelle vicende dell'isola di Capri, qualcosa che ne rende l'analisi solo in parte paragonabile alle altre mete di quel turismo. Qualcosa che ha a che fare con una dimensione simbolica che non si esagera a definire legata all'idea di *mito*. Una dimensione in cui l'ambiente naturale, il portato culturale e il rito, si mescolano sino a definire quello che Edwin Cerio proclamava essere *cosa sacra*: lo stile di Capri [Cerio 1923, 60].

Leggere, nel tempo, il modo in cui si è andato sviluppando il processo di inarrestabile trasformazione di quell'insieme di riti che dello stile di Capri costituiscono l'essenza, significa rintracciare il senso di quella misteriosa alchimia, combinazione di elementi, in parte naturali, in parte economici, che fanno di Capri «un prodotto dotato di una implicita capacità di generare domanda» [Fiorentino 1982, 319]. Una condizione, quest'ultima, in cui gli accadimenti che caratterizzano gli anni Cinquanta del Novecento – il cui tentativo di interpretazione costituisce il tema centrale di questa riflessione che intreccia le vicende del mito dell'isola Azzurra con quelle della moda italiana, negli anni del suo più importante lancio mediatico – rappresentano una parentesi unica; un'esperienza per molti aspetti sorprendente, ricca e probabilmente irripetibile; il vertice di una parabola evolutiva, dopo la quale Capri ha in qualche modo progressivamente abdicato a se stessa. Era, forse, inevitabile che nella dialettica complessa con una domanda sempre più pressante, la qualità dell'offerta a un tratto precipitasse verso forme di consumismo e di degrado.

Ma fa specie ricordare che questo limite era ritenuto in parte già superato all'inizio degli anni Venti, quando, non a caso, Edwin Cerio immaginò di organizzare proprio in quella Capri, che al principio dell'Ottocento «era stata la "piccola Gibilterra" degli Inglesi, poi un governatorato francese [...] poi la "Klein Deutschland" ed in seguito la meta dell'intellettualità russa, culla del bolscevismo» [Cerio 1923, 1] il primo *Convegno sul Paesaggio*, invitando sull'isola eminenti uomini della cultura e della classe dirigente dell'epoca, per ragionare intorno a un'idea di paesaggio e di tutela che lì cominciava a trovare le prime formulazioni teoriche. Notazione a margine che solo in apparenza esula dal discorso del fenomeno degli anni Cinquanta, perché in verità alla definizione dello *stile di Capri* aveva sin da principio – e cioè sin dalla fine del Settecento – contribuito in maniera importante proprio un'interpretazione del paesaggio, la cui comprensione è essenziale per leggerne le trasformazioni successive. Inteso come categoria sovrastrutturale, come immagine simbolica, indissolubilmente legata al mito di luoghi noti, innanzitutto, per essere stati teatro di vicende e di personaggi dal fascino irresistibile, il paesaggio di Capri, è stato percepito secondo un codice che non si è mai limitato all'idea di un *panorama bello da guardare*, ma piuttosto ha avuto a che fare con la memoria di un passato mitizzato che proprio lì si è consumato, nell'intreccio di uomini leggendari e di gesta eroiche di cui le sue pietre sono state silenziosi testimoni. Ripercorrere fisicamente quei luoghi ha, nel tempo, avuto il senso di entrare nel rituale non da spettatori, ma da protagonisti, consentendo così all'isola di riprodurre il mito, in un processo che ha costantemente trasformato l'ambiente naturale in suggestione estetica e il paesaggio, appunto, in iconografia del mito. Figlia di un'estetica romantica, l'idea stessa di tutela



Fig. 1: Creazioni de La Tessitrice dell'isola; foto Scrimali ('Bellezza', 7, luglio 1953, pp.13,15,17).

che qui prende forma sembra in principio attenta soprattutto a proteggere la sacralità di un luogo, la cui bellezza era percepita innanzitutto come 'adeguata' a un modello di vita prescelto e perseguito con tenacia, in una dimensione così elitaria da rendere il rischio di un degrado culturale in qualche modo inevitabile. Suo malgrado la narrazione mitica con cui si sono esaltati il fascino e la suggestione dell'immagine paesistica di Capri ha preparato la strada al processo di mercificazione dell'ambiente e alla confezione di una sua immagine reclamistica.

Sin dal primo dopoguerra, e poi per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta, accade infatti che «l'immagine del mito sfuma sullo sfondo, mentre l'immagine vendibile è data dal sottoprodotto dei modelli culturali lanciati dagli intellettuali e dai comportamenti aristocratici dei famosi personaggi del recente passato» [Fiorentino 1982, 332].

Eppure dei modi di quell'universo simbolico qualcosa sembra persistere nei nuovi riti degli anni Cinquanta e della sua mondanità eccellente: è la ripetizione del *gesto*, che tuttavia ora si svuota del suo significato di autentico atto di *elitario* isolamento e si trasforma, appunto, in pratica di una mondanità che diventa *status symbol*.

Consumato il suo mito originario, l'isola, grazie alla sua energia significativa, ne produce uno nuovo: pian piano è la gente stessa a farsi spettacolo e, nella messa in scena di sé, si fa nuovo *mito*. Non è dunque un caso se è «proprio a Capri, che in quegli anni comincia a sperimentarsi, in anticipo rispetto a Roma, la forza dirompente dell'unione tra *star system* e moda con la capacità di alcune dive cinematografiche o di alcuni personaggi del jet set di imporre modelli e stili anche attraverso una straordinaria e costante attenzione ed amplificazione giornalistica» [Esposito 2015, 24].

2. Capri passerella di moda

Alla metà del secolo le icone del paesaggio, «con la solita Grotta azzurra, e i non meno soliti Faraglioni con contorno di villa Iovis, Salto di Tiberio, Arco Naturale e San Michele di Munthe» attraverso i quali i capresi si facevano «la *reclame* [...] hanno fatto il loro tempo» [Turchi 1956, 32]. È necessario, pertanto, individuare una nuova direzione di crescita, scoprendo nella moda, ovvero in quel settore che si appresta a garantire all'Italia la più ampia rinascita culturale all'insegna dell'America, mercato insaziabile verso il quale

ALESSANDRA CIRAFICI, ORNELLA CIRILLO

dirigere i prodotti della migliore creatività manifatturiera locale. Sono gli anni in cui la moda si pone come soluzione ideale a lenire le tensioni lasciate dalla guerra e si prepara al successivo trionfo internazionale, favorito dal grave dissesto dell'haute couture francese e dalla spinta autonomista dei creativi italiani rispetto a Parigi.

Capri, luogo da sempre cosmopolita, sofisticato e scenografico, il cui nome si era imposto tra le destinazioni mondane internazionali dagli anni Venti [Berrino 2011, 178-180], si presta come sede ideale in cui proporre e veicolare la moda – quella cosiddetta resort fashion – di nascenti figure del contesto italiano [Robiola 1953², 12]. Chi intuisce la potenzialità di svilupparne la prerogativa di sito di sperimentazione da tempo emersa nell'opera di molti creativi [Mangone 2015, 252] e pure di sfruttarne la fama radicandovi la propria attività, è una precisa rappresentanza di quella nobiltà che riesce a tirare fuori dalle rovine l'eleganza italiana [Gnoli 2005, 40]; in particolare, la nobildonna partenopea Clarette Gallotti e il marchese Emilio Pucci, a cui va affiancato, per amicizia e comunione di intenti, l'artista napoletano Livio De Simone.

L'intraprendente Clarette, nell'immediato secondo dopoguerra rianima e incrementa l'attività del laboratorio isolano *La tessitrice dell'isola*, creato agli inizi degli anni Trenta da Edwin Cerio con l'obiettivo di valorizzare le arti della filatura e della tessitura a mano da sempre praticate dalle donne capresi, diventando uno dei più significativi tramite di connessione tra il contesto locale e Roma, nascente capitale della moda italiana. Il sartomarchese toscano Emilio Pucci, affezionato frequentatore di Capri sin dal 1941, sull'onda del successo conseguito sul finire del 1948 attraverso un articolo dedicatogli sulle pagine di 'Harper's Bazaar', apre la sua prima boutique, proprio in quella *Canzone del Mare* che nel 1950 la cantante americana Grace Fields inaugura nella struggente baia di Marina Piccola [Mannucci 1998, 187-215], prima di allora meta poco frequentata dell'iconografia dell'isola, se non per accogliere nel suo seno il mito dello *scoglio delle sirene* o le vestigia dell'antico palazzo di Augusto arroccato sulla vetta del Castiglione.



Fig. 2: Emilio Pucci, creazioni del 1953: foto di R. Relang (Archivio Emilio Pucci) e articolo su quotidiano tedesco (da Centro Documentale dell'isola di Capri, Emeroteca, vol. G, p. 93).

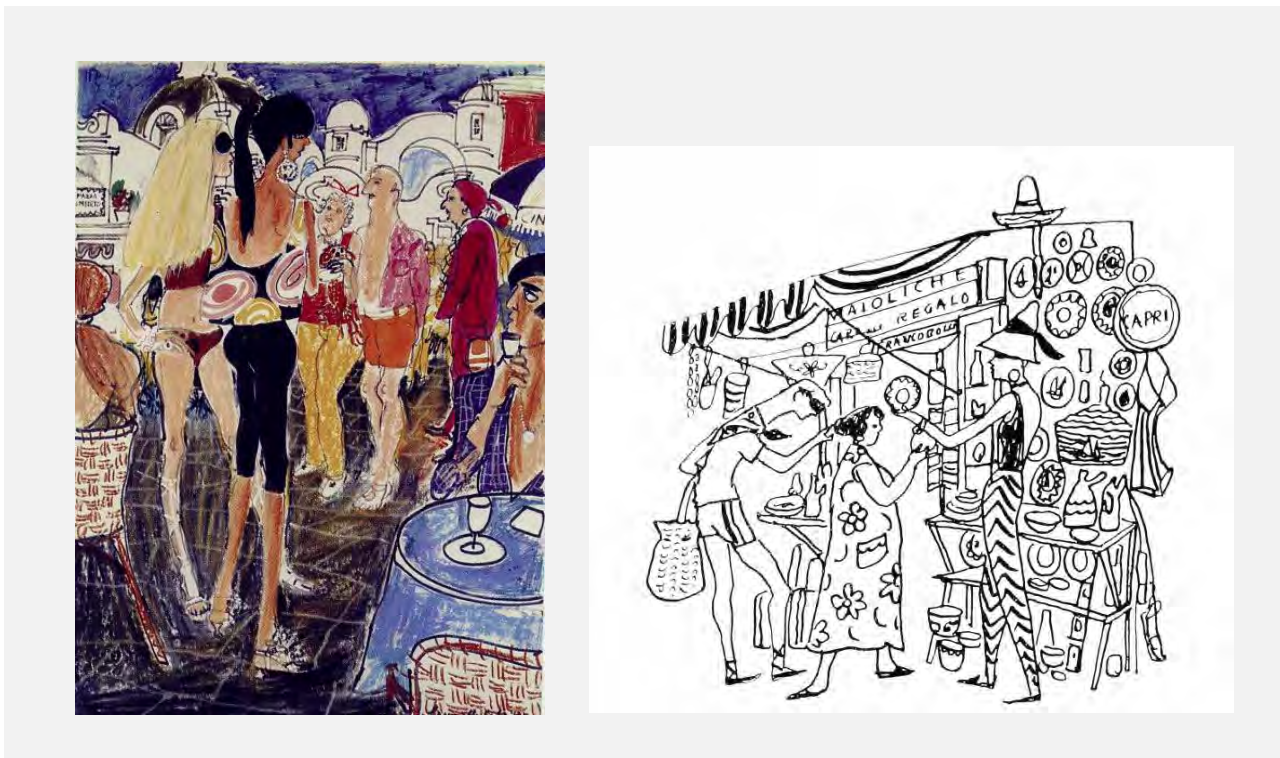
Nel giro di pochi mesi la boutique di Pucci diventa tappa obbligata per tutto il jet set internazionale e fulcro delle molteplici iniziative intraprese dal 1950, al fine di rendere la isola «Centro della moda europea» [Villari 1950]. Emilio ha capito come far parlare di sé e di Capri: disegna pantaloni e camicie in colori accesi, *foulard* col tracciato della pianta dell'isola, lancia i cappellini a *tagliatelle*, organizza sfilate, puntando tanto su una forma narrativa accattivante e sui modelli principali dell'abbigliamento per il tempo libero – adeguato a incarnare la spontaneità del nuovo modello comportamentale –, tanto sull'esclusività del luogo a cui decide di legare strategicamente il proprio nome. Capri allora non era più l'ultimo eremo delle segrete dissolutezze di un mondo esclusivo, né una qualunque spiaggia italiana. Era, invece, il primo posto al mondo dove poteva trionfare la civiltà dell'immagine, dove la sua vocazione creativa, avvolta da un'aura blasonata ed elitaria, poteva trovare lo sfogo mondano più eclatante.

A uno sguardo attento i tre creativi considerati – i cui marchi sono tutti identificati nel logotipo dall'allusione al luogo di riferimento: *La tessitrice dell'isola*, *Emilio di Capri* e *Livio De Simone made in Capri* – mostrano tre distinte declinazioni di uno *stile* caprese che poi, di fatto, essi stessi contribuiscono a definire. Se *La Tessitrice* diffonde l'idea della qualità dei materiali e soprattutto delle lavorazioni artigianali lì da sempre praticate, il marchese, per la modernità, la spregiudicatezza e la leggerezza dei suoi modelli, giunge a rafforzare l'idea dell'isola come oasi di tutte le stranezze, mentre De Simone, che consolida il suo rapporto con Capri negli anni Sessanta attraverso un sodalizio con Adriana Di Fiore, proprietaria de *La Parisienne*, ne celebra in maniera esclusiva la solarità, i valori cromatici e l'anima mediterranea, in un processo creativo a metà tra arte e moda.

I loro prodotti, distinti da un'ottima manifattura, perfetta esecuzione, modellistica sobria ed elegante, si alimentano della propria origine, della storia del luogo, diventando rappresentativi di una cultura e di un modello di vita.



Fig. 3: Turiste americane alla Marina Piccola indossano i nuovi modelli per la stagione balneare del 1958 (foto Hamilton Wright; da 'Capri segreta', IV, 14, luglio-agosto 1958).



Figg. 4-5: Brunetta: la "piazzetta" (1967) e lo shopping caprese (da *Brunetta moda, critica, storia* 1981, tav. 25 e da *'Bellezza'*, 7 luglio 1953, p. 19).

Le qualità immateriali di cui essi sono intrisi si sovrappongono ai valori più tradizionali e folcloristici che avevano caratterizzato per decenni quel contesto, assicurando continuità al passato, in una prospettiva di marcata modernità. Al tempo stesso, segnando una svolta decisiva nella storia iconografica dell'isola nella fotografia di moda – intesa non come semplice descrizione di abiti, ma come racconto che nasce da un preciso sistema di riferimenti [Bianchino 2004, 609] – che ne veicola il successo. Se prima le immagini diffuse sulle testate giornalistiche il tema caprese ricorreva come espressione di storia e di cultura (con architetture rurali, stradine irregolari, botteghe e artigiani), quelle create per propagandare le creazioni degli stilisti locali adesso puntano su uno spettacolare processo di fusione tra scenario e abito. La fotografia scopre nella macchina da presa uno strumento in grado di osservare la realtà in una maniera completamente rinnovata, dove la mancanza della ritualità autoctona, l'iterazione degli elementi e la limitata inquadratura del fotogramma sintetizzano, nella comune bellezza del modello presentato e della sua cornice, un vissuto millenario. In questo genere di rappresentazione la fotografia di moda si libera dagli schemi tradizionali e si contamina con le suggestioni apprese dalla cultura cinematografica, citando nelle immagini esperienze e memorie condivise.

Scenari privilegiati per veicolare i caratteri di mondanità e bellezza paesaggistica diventano le terrazze de *La Canzone del mare*, lo stabilimento balneare appositamente creato nel 1950 da Grace Fields per accogliere l'esclusiva clientela internazionale, e i Faraglioni, per la loro potenza evocativa facilmente individuabile. Un *topos*, quest'ultimo da cui, in tale ambito, l'iconografia caprese non potrà mai più prescindere e che, per la potenza iconica che lo caratterizza, finirà per riassumere in sé l'intero sistema simbolico

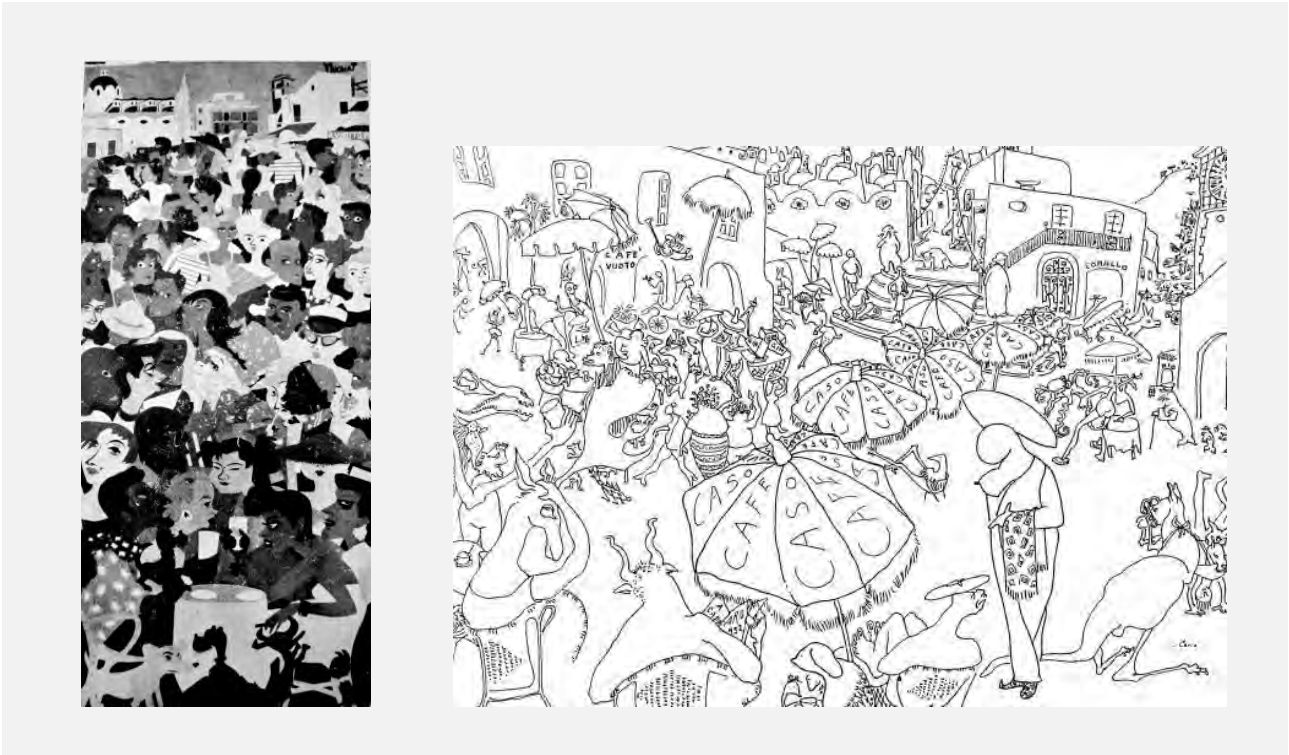


Fig. 6: La Piazza vista da Gino Mugnai (da *Capri segreta', I, 1, luglio-settembre 1955, p. 27*) e da Laetizia Cerio nella collezione «Zoo in Piazza», 1952.

del luogo, soppiantando l'altro *topos* unanimemente riconosciuto, la Grotta azzurra, per sua stessa natura inadeguata allo scopo. Valgono per tutti gli esempi dei servizi fotografici realizzati da Hamilton Wright o da Regina Relang, una delle più importanti interpreti della moda italiana nell'editoria internazionale di settore, che usa ambientare i propri servizi in siti archeologici o in paesaggi significativi, creando finzioni sceniche in cui le modelle recitano appositi ruoli, come quello della 'turista in vacanza' proposta nell'immagine scattata per Emilio Pucci a Capri nel 1952 [Vaccari 2005, 383-384].

A metà tra naturalismo e artificio manierato, la fotografia dei primi anni Cinquanta, per l'isola Azzurra, sfrutta il luogo come referente reclamistico preparando la strada al progressivo processo di mercificazione dell'ambiente alimentato dal boom degli anni Sessanta.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, inoltre, venuta meno l'esigenza di rappresentare la creatività locale attraverso le immagini dell'Italia da cartolina, l'elemento indispensabile nel racconto della moda nella stampa femminile diventa lo scoop fotografico rubato dal fotoreporter che ritrae di soppiatto i personaggi della *jet society*. È in questa ingegnosa e calcolata narrazione che si delinea il modello della "Capri-Hollywood", in cui il contesto viene evidenziato solo attraverso il titolo che l'accompagna, o per minuti e occasionali riferimenti, diventando una parte assolutamente accessoria rispetto all'insieme.

Le stradine e i pescatori, stereotipo del luogo incontaminato e autentico, presentate nella stampa internazionale, come pure in quella italiana degli ultimi anni '40, lasciano il posto alla rappresentazione di una pulsante vita mondana e balneare, dove le star del cinema e le aristocratiche signore si muovono sulla scena come se fossero sulla più esclusiva passerella urbana.

ALESSANDRA CIRAFICI, ORNELLA CIRILLO



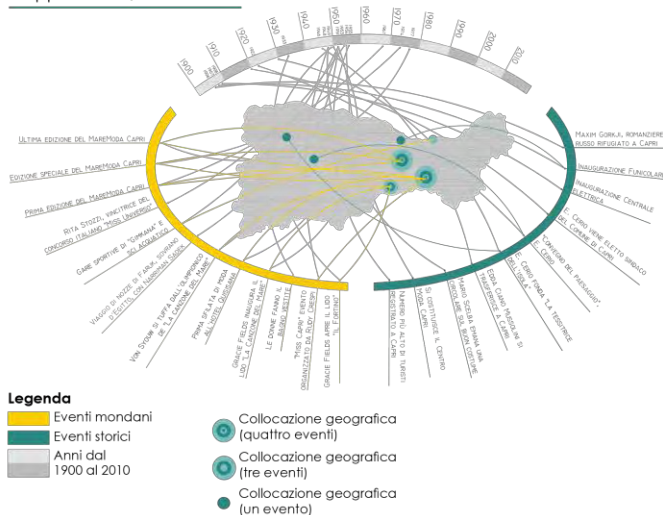
Fig. 7: La passerella di MareModa Capri sulla terrazza dell'hotel La Palma (da MareModa Capri 1974) e immagine dalla rassegna stampa dell'evento (Archivio fotografico Franco Tanasi).

Ora, a completamento del processo mediatico s'inserisce la seduzione esercitata dal nome eccellente di chi indossa l'abito rispetto, sia a quello di chi lo ha creato, che alle sue stesse qualità formali. Il rapporto luogo-prodotto evolve nella relazione *scenario-status symbol*; le ambientazioni si fanno più complesse, l'attenzione ai caratteri 'sociali' del contesto crescono e i protagonisti della scena aumentano prepotentemente. «La folla stessa si fa paesaggio», tanto che i luoghi più frequentati e rappresentati non sono più quelli isolati o secondari, ma quelli gremiti, perché «la gente va dove c'è altra gente, dove c'è la certezza di vedere ed essere visti». [Fiorentino 1982, 324]. Soggetto ricorrente nella narrazione iconografica sarà, d'ora in poi, la *mitica* piazzetta – resa un salotto nel 1938 con la sistemazione dei tavoli all'aperto del Gran Caffè Vuotto [De Angelis Bertolotti 2001, 285] –; cornice ideale per la rappresentazione della vita caprese, elegante, collettiva e universale, essa assume il significato di palcoscenico antropizzato, di passerella aperta a tutti, dove cronaca mondana e moda – nella sua accezione più ampia – stringono un insolito sodalizio vincente. Le matite più colte del momento – Brunetta per la moda, Gino Mugnai per la caricatura, Tullia Matania e Laetizia Cerio per la grafica – ne celebrano il valore peculiare in suggestive sintesi grafiche, dove l'incontro tra i due mondi riduce il contesto a semplice citazione didascalica. Il mito di sé, la spettacolarizzazione dei comportamenti traghettano l'Isola delle Sirene dalla dimensione della leggenda a quella del *fenomeno*, indirizzandola verso un rischioso crepuscolo di cui è già sintomo quella che può essere considerata la più eccezionale manifestazione caprese in tema di moda: *MareModa Capri*, un decennio di sfilate delle maggiori griffe internazionali, teso a farne un centro mondiale dell'abbigliamento balneare, realtà tipicamente nostrana su cui Rudy Crespi,

insieme a Pasquale Acampora, Giorgio Pavone e Sergio Capece Minutolo, intuiscono di dover puntare per potenziare l'identità di Capri come "isola della moda" [Dodsworth 1970]. Emblema di libertà, di stili di vita provocanti ed eccentrici, l'isola con *MareModa*, tra 1967 e 1977, si configura come il naturale scenario per il lancio internazionale dell'abbigliamento estivo, trasformandosi in una diffusa scenografia mediatica che impiega tutte le sue *locations* più seducenti – l'hotel *Quisisana*, il *La Palma*, la Certosa e palazzo Cerio – per avvincenti coreografie che esibiscono le creazioni più audaci della moda italiana e della produzione artigiana campana legate al mare e alla vacanza.

La rassegna diventa parte integrante del paesaggio e l'isola, nel periodo del suo reiterato svolgimento, tende a identificarsi con essa, generando un binomio, apparentemente ben riuscito che, animato dalle logiche del mercato connesse all'incremento del turismo e dei commerci, diffonde ovunque l'eco di Capri, facendo sì che sia il fenomeno del *fashion* a far parlare di essa e viceversa. Ora l'immagine di rifugio di ogni stravaganza non sfuma, ma si potenzia come luogo dove «tutto può accadere», dove gli stravolgimenti sociali e i cambiamenti dei costumi mossi dalla spinta rivoluzionaria del '68 trovano la più adeguata collocazione e il giornalismo che accompagna la narrazione degli eventi ha la possibilità di amplificarne la portata grazie alla forza comunicativa esercitata dal reportage realizzato in una sede di prestigio. Ora, oltre la stampa, la televisione può sfruttare il potere evocativo delle riprese istantanee e a scorrimento continuo, caricando di valori aggiunti tanto i prodotti, quanto i luoghi della loro messa in scena. La spettacolarità della kermesse, gli eccessi ricercati in ogni suo aspetto sviluppano la prerogativa di *ambiente speciale* di Capri, definendo una formula vincente per «il più grande mercato del mare» [Berti 1972]. Capri, in tal senso, più di ogni altra località italiana, dimostra quanto negli anni Settanta fosse diventata solida la relazione tra il sistema della moda e il settore del turismo, laddove l'introduzione del tema dell'acquisto e l'identificazione del luogo come centro dello shopping d'autore ne favoriva la scelta tra le mete turistiche d'Italia, diventando un veicolo di

Mappa: Storia / Mondanità



Mappa: Cultura

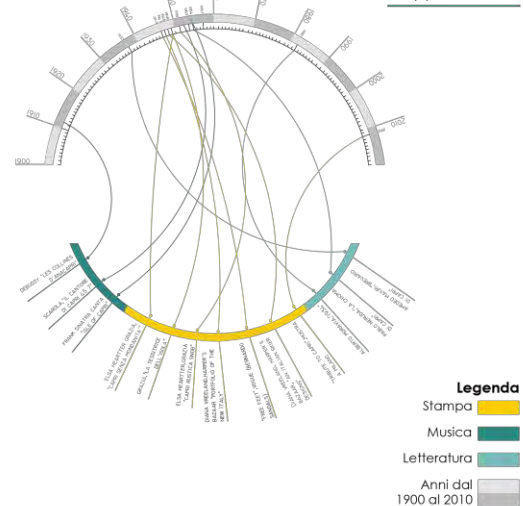


Fig. 8: L'infografica racconta in modo sinottico i principali eventi mondani e storici che hanno attraversato l'isola di Capri nel corso del XX secolo e le principali 'citazioni' dell'isola nell'ambito della cultura musicale, del cinema e della letteratura (Cirafici, A. Cirillo, O., CIMODE 2016).

promozione analogo all'arte, al paesaggio e al cibo e di differenziazione rispetto ad altre località qualificate da importanti servizi per la balneazione [Testa 2003, 716-717].

Conclusioni

Nell'antologia fotografica caprese una colta e studiata rievocazione della più potente icona mediatica dell'isola – i Faraglioni – è riapparsa di recente nelle elaborazioni pubblicitarie create per il lancio delle collezioni 2014-15 e del profumo *Light blue* di Dolce & Gabbana, realizzate da Boo George e da Mario Testino. Qui Capri incarna il tema del lusso in cui il marchio colloca la propria gamma produttiva, i fotomodelli rispecchiano gli ideali di uomo e di donna a cui esso si rivolge – cosmopoliti ma legati alle proprie origini, edonisti e molto attenti ai particolari –, mentre i colori e i tagli delle inquadrature esaltano il valore plastico della bellezza loro e del contesto in cui si muovono. Le immagini, improntate al citazionismo storico che anima correntemente la produzione del brand, riconoscono, dunque, nei Faraglioni la sintesi tra la sofisticatezza internazionale e la mediterraneità da sempre onorata dai suoi due fondatori.

In sintesi, arte e paesaggio, classicità, folklore e mondanità da tempo proposte nella fotografia di moda riferita a Capri, tornano a sfilare sui media di massa, in una modalità rinnovata che ritrova nella citazione l'occasione per riscoprire la carica estetica cristallizzata dalla memoria collettiva in quello che, per valori estetici, potenza comunicativa e carica simbolica, rappresenta un ineguagliabile set naturale.

Bibliografia

- Anninquinata. La nascita della creatività italiana.* (2005). Firenze: Artificio Skira.
- BARBARO, P. (1987). *Fotografia di moda negli anni Cinquanta in Italia.* In *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria.* Milano: Electa.
- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia.* Bologna: il Mulino.
- BERTI, P. (1972). *Il più grande mercato del mare.* In *MareModa Capri 1972*, catalogo della manifestazione, s.e.
- BIANCHINO, G. (2004). *La foto di moda.* In *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000.* A cura di LUCAS, U. Torino: Giulio Einaudi editore.
- BONETTI, M.F. (2005). *Con la regina di Venezia... Souvenir d'Italie.* In *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi.* Milano: Edizioni Charta.
- BRIN, I. (1954). Maggio a Positano. In *Bellezza*, XIV, 5, maggio 1954.
- BRIN, I. (1954). Itinerari estivi di bellezza. Giugno a Sant'Angelo d'Ischia. In *Bellezza*, XIV, 6, giugno 1954.
- Brunetta moda, critica, storia.* (1981). Università di Parma: CSAC.
- CALZONA, A., STRUKELJ, V. (1987). *Moda, grafica e pubblicità.* In *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria.* Milano: Electa.
- CIRAFICI, A. - CIRILLO, O. - PARLATO, M.S. - SALIERNO, M. (2016). *Caprimoda 2.0. Strumenti infografici per raccontare una storia durata quasi un secolo.* In *Proceedings CIMODE 2016 3° Congresso Internacional de Moda e Design.* Buenos Aires: Imagem Grafica.
- CIRILLO, O. - LIBERTI, R. (2015). *Naples in the geography of italian fashion: stories, protagonists and projects.* In *Fashion through history.* Atti del congresso. Roma 2015. A cura di MOTTA, G. In corso di stampa.
- CERIO, E. (1923). *Il convegno sul paesaggio.* Napoli: s.e.
- DE ANGELIS BERTOLOTTI, R. (2001). *Capri dal Regno d'Italia agli anni del fascismo.* Napoli: Editoriale scientifica.
- DODSWORTH, L. (1970). *L'isola della moda.* In *MareModa Capri 1970*, catalogo della manifestazione. s.e.
- Emilio Pucci.* (1996). A cura di SETTEMBRINI, L. Milano: Skira.
- ERTI - o HAERTTER, E.- (1949). La tessitrice dell'isola. In *Grazia*, 442.
- ERTI - o HAERTTER, E.- (1949). Capri senza mondanità. In *Grazia*, 427.
- ERTI - o HAERTTER, E.- (1951). Capri rustica snob. In *Grazia*, 548.
- ESPOSITO, R. (2015). *Caprimoda. Protagonisti, imprese, eventi.* Capri: Edizioni La Conchiglia.

- FIORENTINO, B. (1982). *Dal paesaggio del mito al mito del paesaggio*. In CANTONE, G. - FIORENTINO, B. - SARNELLA, G. *Capri la città e la terra*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- FUSCO, M.A. (1982). *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa* in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di DE SETA, C. Torino: Giulio Einaudi editore.
- GNOLI, S. (2005). *Roma: tra star e aristocrazia*. In *Lo sguardo italiano Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*. Milano: Edizioni Charta.
- GNOLI, S. (2011). *Moda. Dalla nascita della haute couture a oggi*. Roma: Carocci.
- LEONE DE ANDREIS, M. (2014). *Capri 1950. Vita dolce vita. Personaggi, scandali e imprese sull'isola negli anni Cinquanta*. Capri: Edizioni La Conchiglia.
- L'immagine di Capri*. (1981). Catalogo della mostra. A cura della Soprintendenza per i beni Artistici e Storici della Campania. Napoli: Società Editrice Napoletana.
- MANGONE, F. (2015). *L'isola dell'architettura: Capri in età contemporanea e le origini del mito mediterraneo*. In *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*. A cura di MANGONE, F. - BELLI, G. - TAMPIERI, M.G. Milano: Franco Angeli Editore.
- MANNUCCI, E. (1998). *Il marchese rampante. Emilio Pucci: avventure, illusioni, successi di un inventore della moda italiana*. Milano: Baldini&Castoldi.
- MASCARIELLO, A. (2014). *La mondanità negli scenari del golfo di Napoli*. In *Bellissima. L'Italia dell'alta moda 1945-1968*. A cura di FRISA M.L. - MATTIROLO A. - TONCHI S. Milano: Electa; Roma: MAXXI.
- MORINI, E. (2010). *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*. Milano: Skira.
- PALLOTTINO, P. (2010). *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. S.I.: Usher Arte.
- RANZO, P. - LIBERTI R. - PERRELLA E. (2005). *Il mediterraneo di stoffa*. Napoli: Edizioni Fondazione Mondragone.
- ROBIOLA, E. (1953)¹. Anteprima dell'estate. In *Bellezza*. XIII. 2.
- ROBIOLA, E. (1953)². Calendario di luglio. In *Bellezza*. XIII. 7.
- ROBIOLA, E. (1954). Con la regia di Venezia. In *Bellezza*. XIV. 11.
- SPINELLI, A. (2010). *La moda mare: a Capri e Positano un crescendo di successi tra jet set e nuove tendenze*. In *La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda balneare*. A cura di TAGLIALATELA, M. A. Napoli: Edizioni Arte'm.
- SPINELLI, A. (2010). *Maremoda Capri: un decennio di sfilate tra turismo e spettacolo che lanciò il Made in Italy e l'artigianato campano*. In *La creatività sartoriale campana. Abbigliamento maschile e moda balneare*. A cura di TAGLIALATELA, M. A. Napoli: Edizioni Arte'm.
- TESTA, S. (2003). *La specificità della filiera italiana della moda*. In *Storia d'Italia. Annali 19. La moda*. A cura di BELFANTI, C.M.- GIUSBERTI, F. Torino: Giulio Einaudi editore.
- TURCHI, M. (1956). *Redazionale*. In *Capri segreta*. II. 3.
- VACCARI, A. (2005). *Biografie*. In *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*. Milano: Edizioni Charta.
- VILLARI, C. (1950). *Capri Centro della moda europea*. In *Corriere lombardo*. 24 luglio.

Note

Le autrici Alessandra Cirafici (DADI Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale Luigi Vanvitelli, Seconda Università di Napoli) e Ornella Cirillo (DIcDEA Dipartimento di Ingegneria civile, Design, Edilizia e Ambiente, Seconda Università di Napoli) pur condividendo i contenuti del presente saggio sono responsabili la prima di *Capri: un luogo, uno stile* e *Conclusioni*, la seconda di *Introduzione* e *Capri passerella di moda*.

Il branding vesuviano: antropologia di un'estetica pop

The "Vesuvius logo": anthropology of a pop aesthetic

GUGG GIOVANNI

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

The Gulf of Naples with the mount Vesuvius and a pine tree constitutes a well known "topos", the symbol of a city that from Plinius to Andy Warhol has seen grow up its iconographic charisma. With the domestication of the volcano through its touristicization and urbanization, its silhouette appears in the background of any panorama of Naples (paintings, prints, postcards, photographs), but also in all kinds of souvenirs ("medals lava", ceramics, crafts). As it will be shown, its most recent transformation is that into a "logo", a symbol of (commercial, political and other) identity, with a large semantic meaning, that keeps changing according with the context and the use. The stereotyped landscape of Naples has become, thanks to emigration, a "brand" sometimes global, as for insignias of restaurants and pizzerias, that I will discuss for the case of Karlsruhe, Germany (using images from the photographer Klemens Czurda). With such a mechanism, the graphical representation of the neapolitan topos, currently assumes a size that on one hand confirms its cultural and historical importance of long run identity image, and, on the other hand, renews and restores its meanings and uses: the mount Vesuvius is more than an expression of nature, it is a real cultural product, an object "good to think" that today is both a point of view and a market good.

Parole chiave

Vesuvio, stereotipo paesaggistico, simbolo, brand/logo, ristorante/pizzeria

Vesuvius, stereotype landscape, symbol, brand/logo, restaurant/pizzeria

Introduzione

La rappresentazione del territorio attraverso una sua veduta famosa o i suoi monumenti più celebri è il risultato di un processo di costruzione dell'immaginario basato sulla continuità, piuttosto che su rotture traumatiche. Nel caso di Napoli l'immagine del golfo con il Vesuvio e il pino costituisce un antico e longevo «luogo comune paesaggistico» [Fusco 1982]. Esso è un emblema con un carisma iconografico che dura almeno dai tempi di Plinio, sebbene sia con l'eruzione del 1631 che tale immagine si impone quale simbolo principale della città [Giammattei 2006], poi radicata con la scoperta dei siti di Ercolano e Pompei nel Settecento [Galasso 2006]. Il Vesuvio diventa una «personalità storica» [Galasso 2006], il catalizzatore simbolico dell'intero territorio napoletano, una specie di senso comune che permette di sospendere il dubbio riguardo alle definizioni della realtà e che, dunque, consente di agire come se il mondo fosse assolutamente certo [Jedlowski 1994]. Nonostante le sue componenti eterogenee e i suoi molteplici significati, il Vesuvio iconizzato è ben più di un prodotto visivo: è un sapere condiviso e presupposto che circola all'interno di una comunità dai confini sfumati e variabili, caratterizzandola e permettendo l'interazione tra i suoi membri; è un riduttore di complessità che ordina la realtà e orienta le azioni umane secondo sistemi di valori prefigurati. La sua immagine è potente ed efficace

GIOVANNI GUGG

perché reiterata; è conoscibile perché conosciuta, è, come ogni senso comune, «la precomprensione del mondo da cui parte necessariamente ogni comprensione» [Jedlowski 1994]. Nelle pagine seguenti si illustrerà la sua trasformazione più di recente, ovvero quella in logo, in stemma identitario a carattere commerciale, politico e non solo, dall'ampio alone semantico, il cui significato di volta in volta varia a seconda dei contesti e delle finalità d'uso. Lo stereotipo paesaggistico di Napoli è diventato, cioè, un brand, talvolta globale grazie all'emigrazione, come nel caso delle insegne di ristoranti e pizzerie, di cui si esporrà il caso di Karlsruhe, in Germania, utilizzando le immagini del fotografo Klemens Czurda.

1. Archeologia di un topos

Nel corso dell'Ottocento la plurisecolare immagine del Vesuvio subisce una sorta di «*pictorial turn*» [Mitchell 2008], nel senso che al vedutismo pittorico del vulcano napoletano, spettacolare, romantico, drammatico o scienziato, comincia ad affiancarsi una sua versione iconizzata che, di affinazione in affinazione, si impone sempre più spesso come logo. Le origini di questo processo sono difficili da stabilire, sia per questioni concettuali e di definizione dell'oggetto, sia per ragioni storiche e metodologiche, tuttavia i motivi di tale svolta vanno ricercati nell'affermazione cioè della cultura borghese e del suo modello economico e politico, che oltre a comportare scambi commerciali più accelerati, coinvolge anche nuove forme e modalità di linguaggio visivo e non solo.

Tra le prime raffigurazioni stilizzate del Vesuvio sono da annoverare quelle delle medaglie di lava che dalla fine del Settecento [De Lucia e altri 2011, 138] vengono coniate direttamente nella lava ancora fusa delle frequenti eruzioni del tempo. Non si tratta solo di souvenir, ma anche di esemplari di una particolare forma di collezionismo scientifico, prodotti in prossimità dell'area di emissione o sotto la crosta solidificata di preesistenti colate. Il processo di realizzazione consiste nel prelevare una piccola quantità di lava con speciali tenaglie dai lunghi manici e poi nell'imprimerla con punzoni o stampi metallici. Fino al 1944, quando l'entrata in quiescenza del Vesuvio ha inevitabilmente sospeso tale attività, artigiani e guide vesuviane hanno progressivamente sviluppato questo tipo di lavorazione in larga scala, in modo da soddisfare la crescente richiesta dei visitatori del vulcano. Col tempo, inoltre, il significato attribuito alle medaglie di lava è passato da quello celebrativo e commemorativo a quello propagandistico durante il regime fascista [Uzzo e altri 2013, 18], in un sovrapporsi di accezioni che, tuttavia, dal punto di vista del linguaggio meramente visivo, non è cambiato in maniera rilevante. Nel medesimo arco di tempo il profilo del vulcano comincia d'essere usato anche per prodotti commerciali, ad esempio sulle etichette dei barattoli di pomodoro, come testimoniano le pietre da stampa della ditta litografica Pignalosa di Napoli, e, successivamente, sui poster di epoca fascista che pubblicizzano le fiere agricole e turistiche.

In ciascuno di questi casi il Vesuvio sta sempre per qualcosa di altro da sé, diventa un simbolo a cui conferire i significati più vari, i quali, per mezzo di quella forma così sedimentata e riconoscibile, diventano più che visibili, tangibili: attraverso uno stendardo, un marchio, un francobollo, una locandina il senso di appartenenza, le qualità morali locali, gli ideali del gruppo o, addirittura, la nazione stessa risultano come un prodotto concreto, il risultato positivo dell'interazione tra immagini che svolgono una serie di funzioni diverse. Il grande successo di questa particolare immagine l'ha resa bella a prescindere, come «una

visione onirica», per usare le parole di Osamu Dazai [Dazai 2012, 82] a proposito delle altrettanto celebri rappresentazioni giapponesi del vulcano Fujiyama.

2. Il Vesuvio come logo

Nei secoli dell'età moderna la simbologia antropologico-religiosa del cosiddetto incendio del Vesuvio rimandava alle «fiamme, ovviamente quelle dell'inferno e delle pene eterne (le bocche stesse del vulcano erano ritenute orifici dell'inferno, così come nell'antichità classica via agli inferi)» [Galasso 2006, 25]. Nella seconda metà del Novecento il senso attribuito all'immagine vesuviana cambia radicalmente; in questo periodo, infatti, il Vesuvio è via via rappresentato in maniera sempre più essenziale, talvolta con una semplice linea ondulata su fondo uniforme, altre con macchie di colore che lasciano solo intuire il suo profilo, il quale ne risulta così particolarmente pulito e rassicurante.

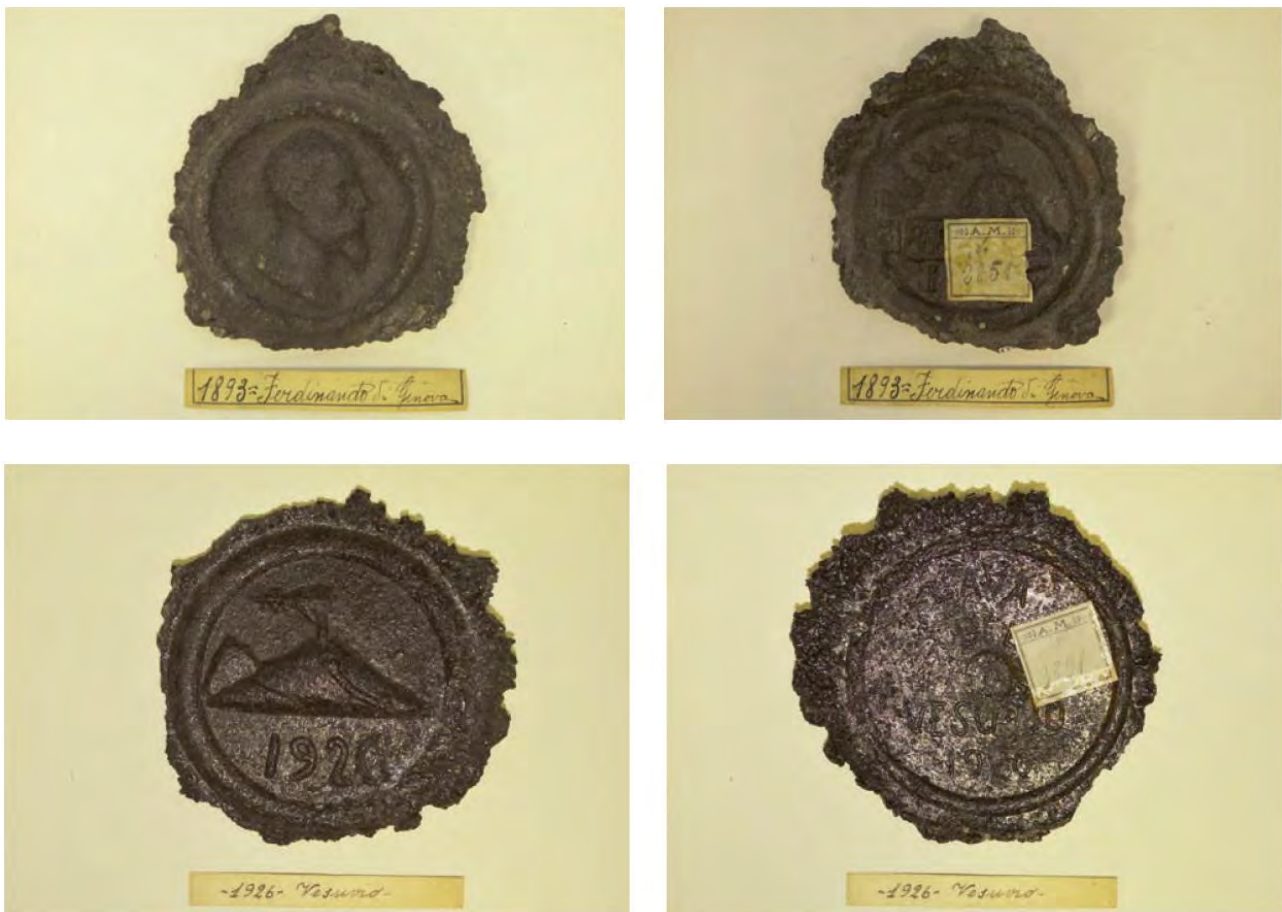


Fig. 1: Medaglia di lava datata 1893, raffigurante sul recto il profilo di Ferdinando di Genova e sul verso il Vesuvio con il pennacchio e la legenda "1893". Collezione del Museo dell'Osservatorio Vesuviano, n. 2851 dell'inventario del 27 ottobre 1935. Le immagini sono tratte da Uzzo et all. (2012).

Fig. 2: Medaglia di lava datata 1926, raffigurante sul recto il Vesuvio con il pennacchio e la legenda "1926" e sul verso la legenda "Lava / del / Vesuvio / 1926". Collezione del Museo dell'Osservatorio Vesuviano, n. 2891 dell'inventario del 27 ottobre 1935. Le immagini sono tratte da Uzzo et all. (2012).

GIOVANNI GUGG



Fig. 3: Pietre litografiche della ditta Pignalosa, Napoli, inizi del Novecento.

Altre volte, tuttavia, quello schizzo è ricco di elementi accessori, soprattutto quando lo si mostra in eruzione, ma è sempre un'esplosione allegorica della creatività, della fantasia, della simpatia, ovvero di tutti quei variegati elementi che formano lo stereotipo della napoletanità, un'etichetta cui attingere ad ogni occasione e per ogni evenienza o esigenza. È qui che il logo vesuviano mostra la sua vera forza, nonché la sua utilità, ovvero nel fatto che sia ampiamente e frequentemente declinato, modificato e adattato a seconda dei contesti, delle circostanze e delle necessità. Si tratta di un prodotto culturale, cioè collettivo, di grande efficacia simbolica e che, pertanto, riesce a farsi storia producendo storia, principalmente grazie al suo essere strategicamente predisposto alla flessibilità: nonostante i cambiamenti cui è soggetto ripetutamente, cioè, resta sempre riconoscibile. È come se lo stereotipo paesaggistico napoletano dialogasse graficamente con gli altri stereotipi della città, inventati o meno, esclusivi o meno, così contribuendo a realizzare «un modo condiviso di vedere e valutare la realtà», riducendone la complessità, fungendo da «mappa cognitiva» e anche, sostiene Amalia Signorelli, esorcizzando paura e senso di colpa: «paura di ciò che non si sa o non si può gestire, governare, mettere in ordine, far fruttare; senso di colpa per le occasioni sprecate, le ricchezze, anche immateriali, dilapidate, le vigliaccherie e le rinunce» [Signorelli 2002, 13].

Alimentandosi di rappresentazioni oleografiche consolidate, il fenomeno del branding vesuviano contribuisce con strumenti nuovi a tenere in vita e a rafforzare una narrazione del territorio che, accostata a un determinato prodotto, ne aumenta la quota informativa dal punto di vista merceologico, ad esempio, la sua provenienza geografica, e ha la capacità di conferirgli maggior pregio e qualità, come ad esempio, l'aver mantenuto procedure artigianali e tecniche tradizionali di produzione.

Quel tipo di linguaggio visivo, dunque, trasmette un'idea di genuinità e di originalità ogni volta che è presente in etichette alimentari, in marchi di aziende del settore enogastronomico o in riconoscimenti di tutela: doc, dop, igp, eccetera.

Quell'immagine, cioè, è in grado di essere percepita come tradizionale e autentica. In altri casi, però, la funzione simbolica di quel logo evoca la potenza del cratere, ad esempio quando supporta la carica agonistica di squadre e associazioni sportive o anche su locandine pubblicitarie che utilizzano la sagoma del vulcano in eruzione come metafora della ritmica dei concerti rock o della creatività di un festival artistico.



Fig. 4: Alcuni loghi vesuviani usati negli ultimi tre anni con finalità politiche, sociali, sportive, religiose, commerciali, gastronomiche, culturali.

Abbinato ad altri simboli specifici, ad esempio, la ruota dentata degli industriali, il topos vesuviano rafforza il legame con la dimensione locale di tutti quei gruppi o enti che dell'appartenenza territoriale fanno una delle proprie caratteristiche fondamentali: dai partiti politici alle istituzioni locali, com'è del tutto evidente nel caso degli stemmi comunali, passando per gli ordini professionali, le proloco ed altre, svariate, tipologie di associazioni [Gugg 2014].

La sfera di significato dell'immagine del Vesuvio è, in altre parole, molto ampia e le sue sfaccettature mutano di volta in volta a seconda delle finalità d'uso. È così, dunque, che le insegne di pizzerie e ristoranti che si fregiano del profilo del vulcano, in provincia di Napoli e in giro per il mondo, non comunicano solo un'appartenenza territoriale, ma anche e soprattutto un'identità culturale.

3. Il Vesuvio emigrante

L'occasione per focalizzare il caso del Vesuvio a Karlsruhe nasce dall'incontro con un giovane artista di arti visive, Klemens Czurda. Studente all'Accademia di Belle Arti della città tedesca, in particolare, presso il Media Art Department/Photography, Czurda ha

GIOVANNI GUGG

partecipato nel 2015 ad un singolare progetto artistico organizzato dal collettivo Stalker Walking School¹ intitolato *Vesuvius Wormholes. In viaggio nelle pieghe dello spazio tempo tra il Vesuvio e Pompei*. Realizzato in due tappe: un workshop invernale e un'esposizione estiva. Il progetto si è dipanato come un percorso internazionale di ricerca, azione e formazione che ha fatto del viaggio e dell'incrocio di sguardi un elemento cruciale: ben 40 persone tra studenti di fotografia e di architettura, artisti e ricercatori, sia stranieri che locali, hanno dapprima compiuto un'esperienza collettiva di esplorazione ai primi di marzo, camminando per tre giorni lungo le pendici del vulcano, da Cercola a Pompei con varie tappe intermedie, poi a fine maggio hanno allestito un'esposizione delle loro opere realizzate in seguito a tale circostanza, con l'intenzione dichiarata di «riattivare quello sguardo straniero che da sempre partecipa della rappresentazione e della costruzione di questo paesaggio unico al mondo»².

La mostra, intitolata *The Walk. Viandanti e vesuviani*, è stata inaugurata il 23 maggio 2015 in occasione della riapertura del Reale Osservatorio Vesuviano dopo un riallestimento del museo e, soprattutto, un importante restauro dell'immobile, sede del più antico osservatorio vulcanologico del mondo, fondato nel 1841. L'intero museo è stato teatro delle installazioni, ciascuna, a suo modo, volta a fornire plurime e stimolanti aperture di senso sulla realtà locale e sull'immaginario collettivo. Fuori da schemi e lontano da definizioni rigorose, ogni opera, quasi tutte fotografiche, ha fornito suggestioni materiche, psicologiche, emotive, storiche, ma anche riflessioni sul mezzo, sul veicolo attraverso cui ciascun artista ha inteso comunicare.

Pertanto, con la gigantografia di un lembo del gran cono, la stessa Aula Ottagono, al centro dello stabile che ospita l'Osservatorio e alta due piani, è diventata il cratere del vulcano, nelle cui profondità si trovano i visitatori; la sabbia nera depositata su un tavolo ha funto da spazio interattivo, di gioco e di comunicazione in continuo mutamento; le foto dei migranti poste sotto i pannelli ufficiali e istituzionali del museo hanno raccontato pieghe spesso taciute della realtà vesuviana; i rotoli di fotografie, talvolta bruciacchiati, sono sembrati rulli di sismografi o antichi papiri ercolanesi; le bottiglie di Tabasco nelle vetrine delle collezioni mineralogiche hanno giocato col contesto, evidenziandolo all'attenzione del visitatore; dei residui di plastica da discarica nascosti tra i reperti storici più preziosi hanno svelato altre forme di rischio come quello ecologico e sanitario; delle performance estemporanee e alcune opere esposte alle intemperie hanno inteso alludere alla finitezza e alla dissoluzione; le insegne delle pizzerie tedesche, infine, issate sulla terrazza davanti al Vesuvio hanno rimandato al ritorno sognato dagli emigrati, ma anche, come accennato più sopra, ad un dialogo tra la montagna e la sua rappresentazione.

Queste opere, ma soprattutto quella di Czudra, hanno giocato il ruolo di specchi culturali situati dinanzi allo specchio naturale del vulcano: come in un riverbero reciproco, le due immagini si riflettono l'una nell'altra, in una riproduzione infinita di fronte e retro che solo apparentemente sono sempre uguali a se stessi, ma, al contrario, ad ogni sguardo risultano nuovi, inediti e sorprendenti.

Come un *wormhole*, l'infinito riflesso visivo dei due specchi posti l'uno davanti all'altro conduce a nuove dimensioni di percezione: la risonanza di senso tra il vulcano e la sua rappresentazione ha aperto degli spazi attraverso i confini che separano le idilliache vedute del passato dalle contraddittorie viste di oggi, fino alle possibili visioni del domani, tra gli spazi turistici e gli spazi abitati; ha inteso incrociare gli sguardi, così da abbattere il pregiudizio omologante sui luoghi e cercando nuove storie, nuove angolature, nuove interpretazioni.



Fig. 5: L'installazione "Schnapels" di Klemens Czurda presso la mostra "The Walk. Viandanti e vesuviani", organizzata da "Stalker Walking School" presso la sede storica dell'Osservatorio Vesuviano (maggio-settembre 2015).

È in quest'occasione che una semplice immagine stilizzata, il logo vesuviano, assume un'accezione più ampia e si rivela per una dimensione più profonda, quella di brand. Lucio Iaccarino osserva che «i brand sono chiamati a raccontarsi come riduttori di complessità, come facilitatori» [Iaccarino 2012, 61], sono cioè dei veicoli con cui trasmettere un sistema di valori, una visione del mondo. Il brand, afferma Rob Walker, «è il processo con cui un'idea viene attribuita ad un prodotto» [Walker 2006], cioè, in termini antropologici, è un processo di produzione di senso e di identità [Manning, 2010]. Quando una merce è ben legata a un'idea, il branding può essere inteso come una forma di persuasione: i clienti-consumatori acquistano qualcosa di più di un oggetto tangibile, vogliono una nozione astratta, un'emozione. Come spiega la letteratura antropologica, il simbolismo è un'attività culturalmente determinata, per cui un brand di successo può essere considerato «una forma di identità stenografata» [Walker 2006]. Ciò vale nel campo commerciale e nel marketing, ma anche in quello culturale, dove i coniugi Comaroff hanno coniato il termine ethno-brand a proposito dell'incontro/scontro tra etnicità e global capitalism [Comaroff – Comaroff 2009].

GIOVANNI GUGG



Fig. 6: Le foto di Klemens Czurda dei "loghi vesuviani" presso bar, ristoranti e pizzerie di Karlsruhe.

In questo senso l'immagine del Vesuvio si è progressivamente fatta portavoce di uno stile di vita e di un intero sistema di valori: come un brand, la sua forza è nello storytelling che è capace di evocare ad ogni uso, in un racconto che è, appunto, etnico, ma con la non trascurabile differenza, rispetto al precipuo mondo del marketing, di essere libero da ogni proprietà materiale, dunque di appartenere realmente all'immaginario collettivo. Il Vesuvio come ethno-brand contiene in sé il senso di appartenenza e la tradizione, l'emigrazione e la caparbieta, il desiderio e la malinconia, in un intreccio di sguardi che, a Karlsruhe come a Napoli, permette ai ristoratori, o a chiunque proponga l'immagine del Vesuvio, di evocare immediatamente le qualità della propria offerta e, d'altro canto, agli acquirenti di riconoscere subito la filosofia o il gusto, o lo stile di cui sono alla ricerca.

Conclusioni

Il plurisecolare addomesticamento visivo del Vesuvio, a cui nel tempo si è accompagnata anche la sua graduale turisticizzazione e urbanizzazione, ha avuto l'effetto di un progressivo canonizzarsi della sua silhouette non solo sullo sfondo di qualsiasi panorama di Napoli in pitture, incisioni, stampe, cartoline, fotografie eccetera, ma anche su souvenir d'ogni tipo, dagli oggetti più raffinati e preziosi a quelli più dozzinali ed economici. Questa immagine di Napoli è, per dirla con Mitchell, innanzitutto una immagine mentale, cioè che ha una doppia realtà: da un lato è vista come se stessa, dall'altro come qualcosa di completamente diverso, ovvero come un'allusione, una metafora, un'allegoria [Mitchell

2008]. Il logo-brand del Vesuvio, in altre parole, per quanto riprodotto in innumerevoli facsimile, continua a possedere una certa aura [Latour - Lowe 2011]: gli vengono attribuiti particolari significati, ovvero elaborazioni dotate di proprie specifiche dimensioni simboliche che, tuttavia, proprio perché prodotte storicamente, possono essere fluide, mutevoli e plurali [Tomaselli - Scott 2009]. La sua riproduzione sfrenata attesta che tale simbolo è di tutti o meglio, come afferma Roland Barthes per la Tour Eiffel, appartiene «a tutte le immaginazioni», perché è una «metamorfose infinita» [Barthes 2009]. In questo senso, la rappresentazione grafica del topos vedutistico napoletano attualmente assume dimensioni che se da un lato ne confermano l'importanza storica e culturale di immagine identitaria di lungo periodo, dall'altro ne rinnova i significati e gli usi: il Vesuvio è più di un'espressione della natura, è un vero e proprio prodotto culturale, un oggetto "buono da pensare" qui come altrove, sia come sguardo che come merce.

Bibliografia

- BARTHES, R. (2009). *La Tour Eiffel* [1989]. Milano: Abscondita.
- COMAROFF, J. L. - COMAROFF, J. (2009). *Ethnicity, Inc.* Chicago: The University of Chicago Press.
- DAZAI, O. (2012). *Cent vues du Mont Fuji*. Parigi: Editions Philippe Picquier.
- DE LUCIA, M. - RUSSO, M. - RICCIARDI, G. P. (2011). *120 anni di storia dell'Italia e del Vesuvio nella collezione di medaglie di lava vesuviana dell'Osservatorio Vesuviano*, in: *Uomini e ragioni: i 150 anni della geologia unitaria*. Atti sessione F4 Geitalia 2011. Torino: Ispra, Istituto superiore per la protezione e la ricerca ambientale, pp. 137-145.
- FUSCO, M. A. (1982). *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in: *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio* a cura di G. GALASSO. Torino: Einaudi, pp. 753-801.
- GALASSO, G. (2006). *Ire funeste e ingannevoli torpori*, in: *Alla scoperta del Vesuvio*, Dipartimento della Protezione civile, Ministero per i beni e le attività culturali. Napoli: Electa Napoli, pp. 32-38.
- GIAMMATTEI, E. (2006). *Paesaggio e memoria. Topografie dell'immaginario vesuviano*, in: *Alla scoperta del Vesuvio*. Dipartimento della protezione civile, Ministero per i beni e le attività culturali. Napoli: Electa Napoli, pp. 43-52.
- GUGG, G. (2014). *Il Vesuvio come logo: tra visibile e invisibile*, in: *Geoparco Vesuvio*, a cura di U. LEONE, Ente Parco nazionale del Vesuvio. Napoli: Doppiovoce edizioni, pp. 101-113.
- IACCARINO, L. (2012). *Napoli brand. Il valore aggiunto del territorio per l'identità aziendale*. Pollena Trocchia, Napoli: Ad est dell'equatore.
- JEDLOWSKI, P. (1994). *Il sapere dell'esperienza*. Milano: Il Saggiatore.
- LATOUR, B. - LOWE, A. (2011). *The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles*, in: *Switching Codes. Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, a cura di T. BARTSCHERER – R. COOVER. Chicago: University of Chicago Press, pp. 275-297.
- MANNING, P. (2010). *The Semiotics of Brand* in: «Annual Review of Anthropology», vol. 39, ottobre. Pp. 33-49.
- MITCHELL, W. J. T. (2008). *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Palermo: Duepunti edizioni.
- SIGNORELLI, A. (2002). *La cultura popolare napoletana: un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in: *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, a cura di A. SIGNORELLI. Napoli: Edizioni del Millennio, Liguori, pp. 11-24.
- TOMASELLI, K. - SCOTT, D. (a cura di) (2009). *Cultural Icons*. Walnut Creek (California): Left Coast Press.
- UZZO, T. - DI VITO, M. A. - RICCIARDI, G. P. - DE VITA, S. (2013). *La valorizzazione delle collezioni storiche di interesse scientifico: l'esempio delle medaglie di lava dell'Osservatorio Vesuviano*. «Quaderni di Geofisica», n. 114: Ingv, Istituto nazionale di Geofisica e Vulcanologia, Sezione di Napoli – Osservatorio vesuviano, pp. 3-67.
- WALKER, R. (2006). *The Underground Brand*, in: «New York Times», 30 luglio, pp. 1-7.

Note

¹ Il progetto di Stalker Walking School è stato realizzato in collaborazione con università tedesche (l'HFG di Karlsruhe e l'HFBK di Amburgo) e austriache (l'ETH di Zurigo), l'Osservatorio vesuviano, la Soprintendenza archeologica di Pompei, il Parco nazionale del Vesuvio, il Comune di Boscoreale e il Goethe Institute di Napoli.

² Dalla brochure del progetto, a cura di Stalker Walking School, distribuita il 6 marzo 2015 in occasione della sua presentazione pubblica presso la sede storica dell'Osservatorio vesuviano.

Il paesaggio della Galizia narrato dai viaggiatori britannici dell'Ottocento *Galician landscape narrated by the British travellers of the 19th century*

MARÍA RIVO VÁZQUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Abstract

After being systematically excluded from the Grand Tour, in the 19th century Spain became an appealing destination for European travellers. Most of the foreigners were looking for the riveting orientalism of Southern Spain, but the scarcely known regions from the North achieved to hold the attention of a few as well.

The goal of this paper is to find, compare and analyse significant examples of descriptions of Galician landscape written by British travellers during the 19th century. A task that will be carried out by using studies on travel literature in Spain such as those of Lucile and Bartolomé Bennassar, Arturo Farinelli, Raymond Foulché-Delbosc, José García Mercadal and Carlos García Romeral; as well as digital libraries such as 'Europeana' and 'Archive'.

Parole chiave

Viaggiatori britannici, Galizia, Paesaggio, Ottocento, Letteratura odepórica
British travellers, Galicia, Landscape, 19th century, Travel literature

Introduzione

Gli itinerari tradizionali del Grand Tour, viaggio formativo in Europa dei giovani britannici aristocratici, a partire dalla fine del Seicento, non avevano mai interessato la Spagna. Infatti le scarse aspettative riguardo i suoi paesaggi e il suo patrimonio e, soprattutto, le pessime condizioni di viaggio non avevano attirato i giovani viaggiatori stranieri dalla Penisola Iberica. Tuttavia nell'Ottocento, grazie al contatto che alcuni avevano avuto con il territorio peninsulare durante la Guerra d'Indipendenza, grazie al Romanticismo e alle migliorie apportate alle vie di comunicazione, la situazione iniziò a cambiare. Il sud, con il suo passato arabo dal sapore esotico, cominciò ad attrarre, mentre il nord-ovest, dove le difficoltà di viaggio erano maggiori e il paesaggio più simile a quello del resto d'Europa, restò probabilmente la parte meno esplorata [Muñoz Rojas 1981, 13-14]. Ciononostante, a poco a poco gli stranieri iniziarono ad addentrarsi anche in questi territori, in alcuni casi lasciando testimonianze scritte della propria esperienza e con interessanti descrizioni dei paesaggi osservati; testi per la maggior parte lasciati da inglesi e francesi, le nazionalità più presenti tra i viaggiatori [Serrano 1993, 47-79].

Affinché ci sia paesaggio si devono dare due condizioni: territorio e sguardo. Senza la realtà materiale di un territorio non si può parlare di paesaggio, ma è lo sguardo, la sua percezione, che gli conferisce unità e indipendenza conferendogli valore in se stesso. Si tratta, in ultima analisi, di un'idea estetica, di un costrutto mentale con diverse evoluzioni in ogni cultura e per il cui studio ci si basa su testimonianze molto diverse [López Silvestre 2004, 13-14] tra le quali quella della letteratura di viaggio risulta particolarmente significativa. Infatti, come nota Peter Burke, la letteratura odepórica rispecchia pregiudizi che precedono il viaggio basati su luoghi comuni, formule e convenzioni che la rendono

una «delle fonti più eloquenti della storia culturale» [Burke 2000, 127], uno specchio che trascende l'immagine del visitato – il territorio – per restituirci l'immagine del visitante – lo sguardo.

In Galizia, la regione più nordoccidentale della Penisola Iberica, l'idea del paesaggio impiegò tempo a suscitare lo stesso interesse che a partire dall'inizio dell'Età Moderna si era imposto nel resto d'Europa [López Silvestre 2004, 15-16]. Tuttavia in Gran Bretagna l'evoluzione del giardino e la teorizzazione intorno ai concetti di sublime, bello e pittoresco nel corso del Settecento segnarono profondamente la forma di guardare al territorio a partire da quel momento [Darby 2000, 53; Maderuelo 2004, 7-43].

Il fine di questo lavoro è studiare le descrizioni del paesaggio della Galizia nella letteratura di viaggio inglese dell'Ottocento. A questo scopo dopo aver consultato gli studi di Lucile e Bartolomé Bennassar [1998], Arturo Farinelli [1920], Raymond Foulché-Delbosc [1896], José García Mercadal [1999] e Carlos García Romeral [1999], così come le biblioteche digitali *Europeana* e *Archive*, sono stati selezionati i testi dei seguenti viaggiatori: John Milford [1816], Josiah Conder [1826], Henry John George Herbert [1836], Thomas Roscoe [1838], George Borrow [1843], Samuel Widdrington [1844], Richard Ford [1845], George Street [1865], Charles Wood [1883], e John Lomas [1884].

1. Il paesaggio bello

In generale si può dire che la nostra idea di bellezza, ereditata dai greci, si basa su ordine, proporzione e armonia. Ma l'evoluzione del concetto ha generato numerose teorie e tipi di bellezza: la bellezza romantica è molto diversa da quella classica, la bellezza in senso stretto. Partendo da una concezione intellettuale e razionale, basata sull'imitazione di una natura idealizzata, durante l'Illuminismo si iniziò a ricercare una bellezza basata anche sull'immaginazione e i sensi e che potesse suscitare emozioni. Così, a partire dal Settecento le categorie estetiche del sublime e del pittoresco hanno completato e addirittura rivaleggiato con quella del bello, una situazione alla quale ha contribuito notevolmente l'opera dell'inglese Joseph Addison, che a principio del secolo stabilì tre tipi di «piaceri dell'immaginazione» [Maderuelo 2004, 7-20; Marchán Fiz 2007, 22-29; Tatarkiewicz 1987, 120-122, 172-174, 185-191, 219-230].

La bellezza, che autori come Edmund Burke definirono allora come una qualità delle piccole cose, lisce, morbide dai cambiamenti gradualmente e forme precise ma delicate e ondegianti, consentì di classificare il paesaggio bucolico e umanizzato che fino a quel momento non era inseribile in nessuna delle due categorie. [Hussey 2013, 89-128; Milani 2007, 140-144]. Non a caso un tratto frequente nei paesaggi che i viaggiatori analizzati sembrano inserire nella categoria del bello sono proprio le coltivazioni. Lungo il tragitto tra Santiago e Vigo, Milford osserva che è «interspersed with vineyards and groves of lemon and orange trees, forming a landscape beautifully romantic» [MILFORD 1816, 69], mentre Pontevedra si presenta «pleasantly situated upon a hill, from whence there is a fine view of the sea on one side, and of the hills covered with luxuriant vineyards on the other. There is a handsome bridge here» [MILFORD 1816, 68]. Dal canto suo, Henry Herbert descrive i dintorni di Vigo e A Coruña come «a pleasant and inclosed country» [HERBERT 1836, 124]. E Roscoe afferma che il territorio intorno a Santiago «presenting the appearance of a small peninsula, formed by the rivers Tambre and Ulla, is rich and fertile, the whole plain and environs being watered by these streams, which give beauty and freshness to every object» [ROSCOE, 95-96].

Secondo Widdrington, Betanzos si trova in mezzo a «an enormous vineyard, unbroken by any other cultivation» [WIDDRINGTON 1844, 160], e da lì il cammino verso A Coruña è «one of the very best and most pleasing in Spain. The country is highly diversified, and richly cultivated, producing all sorts of crops in abundance. The views exhibit mountain and water in the greatest perfection, being finely broken and designed» [WIDDRINGTON 1844, 161]. Padrón gli sembra «a large straggling village in a beautiful valley, watered by the Ulla, one of the prettiest rivers I ever saw» [WIDDRINGTON 1844, 205]. Poco dopo aver lasciato Pontevedra, dove aveva elogiato la vista dall'Alameda, descrive il seguente panorama: «distant views of the ria of Vigo and the hills beyond it, that cannot be excelled; there is little in Europe so beautiful or that would better repay a landscape painter for giving a little time to the novel subjects that might be picked out from this lovely region» [WIDDRINGTON 1844, 219]. Per Ford «La Coruña is delightful, as the rich country is well cultivated, and the views, which sweep over mountain and water, superb» [FORD 1845, 651]. Allo stesso modo, vicino Pontevedra la campagna è «rich and fertile», e la città «with its long bridge, rises on a slope overhanging its beautiful ria and the estuary of the Lerez» [FORD 1845, 681]. Successivamente la via verso Redondela «is one continued garden, with charming views of the ria of *Vigo*», e questo «exquisite scenery continues to Redondela, which is divided by its river, and connected by a bridge. It stands on the charming lake-like ria of Vigo, which now opens to the S. W., and is one of the finest bays in this indented coast» [FORD 1845, 681-682]. La piccola località di Portomarín «is a pretty place, divided by the river, with a good bridge»; nella vallata di Lemos «The country is rich and pastoral» [FORD 1845, 686]; e Ribadeo «is a sweetly situated town on its beautiful ria or bay, abounding in fruit, vegetables, and excellent fish. The Castillo commands the lovely bay, which is spread out like an indented lake» [FORD 1845, 688].

Secondo Street,

La Coruña is charmingly situated, facing a grand landlocked bay, but on the inner side of a narrow ridge, a short walk across which leads to the open sea, which is here very magnificent. The views of the coast (...) are of unusual beauty, and it is rarely indeed that one sees a more attractive country [STREET 1865, 136].

E, per concludere, i commenti di Wood sulla Ría de Arousa sembrano coincidere perfettamente con l'ideale di bellezza auspicato da Burke:

we suddenly faced the blue waters of the bay. The land stretched round in a circle of wavy hills and undulations. (...) The air was light and ethereal; the sky a blue we dream of in England, but never see. Existence was a pleasure, in such a spot almost a rapture [WOOD 1883, 70].
The whole country undulated and divided into fertile plains, valleys and hills, here barren and rocky, there clothed with soft and soothing verdure [WOOD 1883, 52].

In ogni caso, termini quali «beautiful», «pretty», «charming», «pleasant», «rich», «fertile», «lovely», «delightful», «pastoral», «sweetly», «soft» e «soothing» risaltano la presenza dell'ideale romantico di bellezza in tutti i passi citati.

2. Il paesaggio sublime

Il concetto di sublime si originò nell'Antica Roma nell'ambito della retorica, ma solo nel Seicento entrò nel dibattito delle idee estetiche e a partire dal Settecento conquistò

MARÍA RIVO VÁZQUEZ

importanza in Gran Bretagna, grazie in particolare all'influente trattato di Edmund Burke che lo contrappose a quello di bello. Sebbene le caratteristiche del sublime cambino da un autore all'altro, le più diffuse sono la grandiosità, l'elevazione, l'immensità, l'infinità, l'oscurità, il vuoto, la capacità di spaventare, divertire o affascinare, e tutte quelle proprie delle cose attraenti ma opprimenti e spaventose [Burke 1990; Hussey 2013, 89-128; Milani 2007, 128-135; Tatkiewicz 1987, 203-206].

Milford è uno degli autori che sembrano più inclini a descrivere il paesaggio contemplato nel suo viaggio in Galizia con la categoria del sublime. È così che narra, ad esempio, la sua prima vista di A Coruña, «a striking view»:

The noble range of Galician mountains, which like dark clouds bound the eastern horizon; the black barren perspective of the surrounding shores, receding in misty distance, washed by the rolling floods of the Bay of Biscay, and the dreary uncultivated appearance of the neighbouring heights; (...) gave me no favourable idea of my destined winter's residence [MILFORD 1816, 3].

Ma la poetica del sublime si rivela ancora più potente nel suo racconto di un'escursione nel territorio della piccola località di Xubia, vicino Ferrol:

we had arrived in the midst of the mountains, whose extensive woods and bold scenery gave fresh delight to our diversion; when night suddenly overtook us; the clouds lowered, and the approaching storm obliged us to take shelter in a small cabin at the foot of a stupendous precipice, over whose craggy summit roared an impetuous cataract [MILFORD 1816, 44-45].

Sebbene senza raggiungere lo stesso livello di intensità, anche Conder osserva come nella baia tra Ferrol e A Coruña «the sea is almost always tempestuous» [CONDER 1826, 206]. La costa era probabilmente uno dei luoghi più suscettibili di essere visti come sublimi. È quanto accade nella descrizione che Borrow fa della Ría de Vigo:

it is defended by steep and sublime hills, save on the part of the west, where is the outlet to the Atlantic; but in the midst of this outlet, up towers a huge rocky wall, or island (...). The waters are dark, still, and deep [BORROW 1843, 215-216].

E in modo ancora più evidente nel racconto del suo viaggio a Fisterra, dal cui capo, dice, «On all sides there was grandeur and sublimity» [BORROW 1843, 257], osservando una fine del mondo «beyond which there was a wild sea, or abyss, or chaos», proprio come lo aveva immaginato. Con le parole dello stesso Borrow:

I now saw far before me an immense ocean, and below me a long and irregular line of lofty and precipitous coast. (...) There is an air of stern and savage grandeur in every thing around, which strongly captivates the imagination [BORROW 1843, 249-250].

Nel caso di Widdrington, Mondoñedo è una delle zone che lo condusse a evocare con più intensità il sublime:

the situation of that place is extremely good, being towards the head of an Alpine valley, with fine character in the landscape, and the remains of the ancient forest still standing in scanty fragments [WIDDRINGTON 1844, 154].

From the summit of the town there is a long and dreary cuesta or hill of nearly a league (...). All this upper region is wild and almost uncultivated, excepting in scanty patches [WIDDRINGTON 1844, 155].

Ciononostante, arrivando a Betanzos si trattenne «near the summit of the pass, from which is a most extensive and magnificent view over the north of Galicia, and the ocean beyond it» [WIDDRINGTON 1844, 160].

Stando a Ford la posizione e le caratteristiche di Ferrol soddisfacevano i requisiti del sublime, fatto che senza dubbio contribuì al semiabbandono in cui doveva versare l'arsenale durante la sua visita: «the glorious situation of this harbour scooped out by nature is very striking, while art has defended the narrow entrance by the two (...). (...) the immense bay is almost without a sail, the basins and magazines empty» [FORD 1845, 657-658].

Anche il suo arrivo a Santiago ebbe qualcosa di sublime: dopo nove ore di viaggio «over a desolate country», Ford riporta come

the dark granite towers of Santiago first catch the wayworn traveller's eye, and the deep-mouthed tolling bells salute his ear. It is indeed a grand and impressive sight. To the r. Rises the barren rocky *Monte Dalmatico*, while the green slope to the l. is crowned with the convent Belvis, and beyond stretch undulating hills and distant mountains [FORD 1845, 660].

Sebbene pare fosse entrato in città da un altro versante, egli concordava con Wood, secondo il quale «The approach to the town is striking» [WOOD 1883, 54]. Lomas, dal canto suo, dovette provare una sensazione simile a A Coruña; infatti nel suo testo osserva che «the place is gloriously situated upon its vast, landlocked bay, and sloping hills» [LOMAS 1884, 406].

3. Il paesaggio pittoresco

Originatosi come conseguenza di una serie di idee nate nell'ambito dell'empirismo inglese, l'affermazione del concetto di pittoresco in campo estetico alla fine del Settecento si deve soprattutto ai testi degli inglesi Uvedal Price, Richard Payne Knight, Humphry Repton e William Gilpin, sebbene ebbero un ruolo importante anche la pittura di artisti come Nicolas Poussin e Claudio de Lorena e lo sviluppo del giardino paesaggistico nel corso del secolo. Si tratta pertanto di un'idea centrale nella cultura britannica, quanto meno a partire dalla metà del Settecento, che, di fatto, è intimamente legata «al gotico, al medievale e al rurale, riassumendo, al britannico» per dirlo con le parole di Javier Maderuelo [Hussey 2013; Maderuelo 2004, 7-43].

Il pittoresco, strettamente vincolato al paesaggio, si basa su valori plastici quali il cromatismo, le consistenze e i giochi di luce e ombra. Queste qualità formali caratterizzano le rovine, capanne, montagne impervie, rocce frastagliate, alberi nodosi, animali selvaggi o dal pelo irsuto e in generale tutti quegli elementi della natura caratterizzati da irregolarità, cambiamenti bruschi, rugosità, ruvidezza o deformità [Hussey 2013; Maderuelo 2004, 7-43; Milani 2007, 121-128]. Elementi che, sebbene costituiscano un insieme gradevole, difettano dell'armonia, della levigatezza e della morbidezza del bello e dell'eroismo e della capacità di provocare turbamento o timore che resta propria del sublime.

MARÍA RIVO VÁZQUEZ

Nella sua descrizione dell'entrata in Galicia da O Cebreiro, Conder sembra soffermarsi con particolare compiacimento su ciò che potremmo considerare la componente pittoresca del paesaggio:

From Villa Franca to Castro is one continued ascent up *Monte del Cebreiro* (...), through one of the wildest, most delightful, and most defensible countries in the world. The road is a royal one, cut with great labour and expense in the side of the mountain, and following all its windings. For some part of the way, it overhangs the river Valcarce, a rapid mountain stream (...). Oaks, alders, poplars, hazels, and chestnuts grow in the bottom and far up the side of the hills; the apple, pear, cherry, and mulberry are wild in this country; the wild olive is also found here; and here are the first vineyards which the traveller sees on his way from Coruña into the heart of Spain. The mountains are cultivated in some parts even to their summits, and trenches are cut along their sides for the purpose of irrigating them [CONDER 1826, 200].

Sebbene in modo più conciso, anche l'uso di determinati aggettivi svela la presenza dell'estetica del pittoresco dietro molti dei commenti di Henry Herbert. Del porto di Vigo, in primo luogo, dice che «rather resembles a great lake, surrounded by high hills, than an inlet of the sea; for its entrance is guarded by rocky islands which break the force of the waves» [HERBERT 1836, 123]; e della via tra Santiago e A Coruña osserva che «Little towns and villas studded the country» [HERBERT 1836, 131].

A giudicare dalle descrizioni di Roscoe, Widdrington e Street, oltre quella già citata di Conder, quella che è l'odierna provincia di Lugo corrispondeva in modo particolare all'idea di pittoresco dei britannici. Per Roscoe la via dalla città di Lugo a Santiago si svolgeva tra «beautiful avenues of trees, over steep hills, several woods of chestnuts trees, and through a few wild passes in the mountains», al di là dei quali «there are the same productions, the same sort of fields, and numerous flocks and herds» [ROSCOE 1838, 95]. Widdrington racconta come viaggiò «through broken corn lands and other cultivated ground, interspersed with trees» fino a dei «wild and open heaths with hills of gradual elevation, reminding me very much of some part of the country on the borders of Scotland» per poi, dopo aver evidenziato la ricchezza forestale della zona, commentare come «The roads or rather paths were very numerous, each scattered hamlet or single house having its own line» [WIDDRINGTON 1844, 158-159]. Infine Street descrive il suo viaggio da Lugo a Santiago come «pleasant so far as the country is concerned», per quanto «is somewhat like that of the Yorkshire moors, diversified here and there by beautiful valleys, the sides of which are generally clothed with chestnut, but sometimes with walnut, oak, and stone-pines. The heaths were in full flower, (...) and here and there were patches of gorse» [STREET 1865, 140]. Paesaggi, in conclusione, caratterizzati dalla varietà e dalla irregolarità.

Ford, uno dei viaggiatori più prolissi, descrive a sua volta il paesaggio osservato nel suo viaggio da Lugo a Santiago con un tono evidentemente pittoresco:

After crossing the Miño by a noble bridge, ascend the chestnut-clad heights, and look back on the grand view of Lugo, with its cathedral and long lines of turreted walls. Hence over swamps, moors, rivers, and detestable roads, to Sobrado, situated on the fine trout-stream the Tambre. The village clusters round a Bernardine convent, once lord of all around. (...) everything is in contrast with the lowly village [FORD 1845, 659-660].

Una volta a Santiago, la città appare «damp, cold, and gloomy-looking», ma con belle vedute da vari punti elevati grazie alla sua ubicazione, che è «very picturesque» essendo un «uneven, irregular site» [FORD 1845, 668 e 678]. E analogamente potremmo ascrivere alla categoria del pittoresco la sua descrizione di Corcubión – «a poor fishing town placed on a slope on a charming Ría; the port (...) was once defended by two now dismantled forts» [FORD, 679] –; e Tui – «regularly built and walled round, but now it is decayed and decaying; yet the climate is delicious» [FORD, 684].

Per quanto riguarda Wood bisognerebbe citare le sue prime impressioni della Ría de Arousa:

A long reach of undulating land on each side, alternately barren and cultivated, rocky and fertile. Green slopes rose above the long white stretches of sand upon the shore, in vivid contrast, and rocks grey and desolate took their place. Here a cluster of houses (...) gave some idea of life to the scene: (...) the scenery is sufficiently diversified, the undulations are numerous and varied. Far-off hills tower in the background [WOOD 1883, 44-45].

Tuttavia una delle manifestazioni più evidenti dell'influenza della categoria del pittoresco nella percezione britannica del paesaggio galiziano è di fatto l'uso del termine «picturesque» e delle sue derivazioni. Ford è stato il primo ad impiegarlo, tra gli autori analizzati in questo saggio. E allo stesso modo Street definisce «picturesque» il paesaggio pieno di «mountain-like ranges» che scorge a ovest dalla compostellana Plaza del Obradoiro [STREET 1865, 148]; Wood descrive come «excessively picturesque» [WOOD 1883, 44] la sua prima impressione della Ría de Arousa e «not unpicturesque» la vicina località di Carril [WOOD 1883, 50.]; e secondo Lomas Ourense è «most picturesquely placed upon the Miño river» [LOMAS 1884, 405].

Conclusioni

Come detto in apertura, il paesaggio è il territorio passato attraverso il filtro di uno sguardo che inoltre, se è collettivo, può ripercuotersi nella costituzione del luogo fino a convertirlo in un bene culturale e in un documento storico [Martínez de Pisón 2009, 39-40]. Ma, dato che si esprime con parole o immagini, questa costruzione mentale subisce inevitabilmente una trasformazione che a sua volta è passibile di tante letture tanti quanti sono i suoi destinatari. E in questo gioco infinito di percezione-ricreazione le parole sono particolarmente imprecise ed astratte e per tanto interpretabili dall'immaginazione del destinatario a partire dai parametri della propria mentalità ed esperienza [Marí 2008].

Nonostante ciò, riteniamo possibile concludere che i britannici che hanno visitato la Galizia nell'Ottocento lessero il paesaggio tenendo in considerazione le categorie estetiche che la loro cultura aveva costituito a questo scopo nel secolo precedente: il bello, il sublime e il pittoresco. E anche se ciascuna si è rivelata adatta a diverse zone, nei testi studiati il territorio galiziano viene identificato essenzialmente con il bello e il pittoresco, mentre il paesaggio sublime risulta molto più raro. Forse, oltre che per evidenti ragioni geografiche, anche per quella intima relazione tra i suoi abitanti e la sua natura che tanti autori hanno evidenziato [Cabada 2015, 41-50] e che nemmeno ai britannici era passata inosservata. Inoltre, alcune similitudini con il proprio paese, che alcuni paragoni hanno messo in evidenza, hanno favorito il loro atteggiamento ricettivo. Il paesaggio natale, come diceva lo

scrittore galiziano Vicente Risco, funge da punto di riferimento per valutare tutti gli altri [Cabada 2015, 45].

Secondo Georg Simmel, il sentimento del paesaggio «solo può vivere nel riflesso del sentimento dello spettatore», le sue caratteristiche sono quelle del soggetto che lo contempla, del soggetto che lo costruisce a immagine e somiglianza sua e del suo mondo [Marí 2008, 152; Milani 2007, 51-55]. Ma non vi è dubbio che diverse realtà risvegliano idee e sentimenti diversi [Berque 2009, 17]. E in questo senso persino uno stesso territorio presenta variabili quali la vegetazione, il clima, le condizioni metereologiche, il momento della giornata o dell'anno e, naturalmente quelle che sono frutto della mano dell'uomo. Il paesaggio, inteso come sguardo e territorio, non è mai imparziale.

Bibliografia

- BENNASSAR, B. e BENNASSAR, L. (1998). *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVIe au XIXe siècle*. Parigi: Robert Laffont.
- BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*, a cura di J. MADERUELO. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BORROW, G. (1843). *The Bible in Spain; or the journeys, adventures, and imprisonments of an Englishman, in an attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula*, vol. II. London: John Murray.
- BURKE, E. (1990). *A Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- BURKE, P. (2000). *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza.
- CABADA CASTRO, M. (2015). *Galicia. Raíces e compromiso*. Vigo: Ir Indo.
- CONDER, J. (1826). *The Modern traveller. A popular description, geographical, historical, and topographical, of the various countries of the Globe. Spain and Portugal*, vol. II. London: James Duncan.
- DARBY, W. J. (2000). *Landscape and identity: geographies of nation and class in England*. Oxford: Berg.
- FARINELLI, A. (1920). *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1896). *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*. Parigi: H. Welter.
- FORD, R. (1845). *A Handbook for travellers in Spain and readers at home*. London: John Murray.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Salamanca: Consejería de Educación y Cultura de Castilla y León.
- GARCÍA ROMERAL, C. (1999). *Bio-bibliografía de viajeros por España y Portugal (siglo XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos.
- HERBERT, H. J. G. (Lord Porchester, Conte di Carnarvon) (1836). *Portugal and Galicia: with a review of the social and political state of the Basque provinces and a few remarks on recent events in Spain: in two volumnes*, vol. I. London: John Murray.
- HUSSEY, C. (2013). *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, a cura di J. MADERUELO. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LOMAS, J. (1884). *Sketches in Spain from nature, art and life*. Edinburgh: Adam and Charles Black.
- LÓPEZ SILVESTRE, F. (2004). *El discurso del paisaje. Historia cultural de una idea estética en Galicia (1723-1931)*. Tesi di dottorato. Università di Santiago de Compostela.
- MADERUELO, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- MADERUELO, J. (2004). *La teoría de los pintoresco y la obra de William Gilpin*, in GILPIN, W. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, a cura di J. MADERUELO. Madrid: Abada.
- MARCHÁN FIZ, S. (2007). *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Madrid: Alianza.
- MARÍ, A. (2008). *Paisaje y literatura*, in *El paisaje en la cultura contemporánea*, a cura di J. NOGUÉ. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 141-154.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MILANI, R. (2007). *El arte del paisaje*, a cura di F. LÓPEZ SILVESTRE. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MILFORD, J. (1816). *Peninsular sketches, during a recent tour*. London: Thomas Davison.
- MUÑOZ ROJAS, J. A. (1981). *Imagen romántica de España*, vol. I. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- ROSCOE, T. (1838). *The tourist in Spain and Morocco*. London: Robert Jennings and Co.

- SERRANO, M. del M. (1993). *Las guías urbanas y los libros de viaje en la España del siglo XIX*. Barcelona: Università di Barcelona.
- STREET, G. (1865). *Some account of Gothic Architecture in Spain*. London: John Murray.
- TATARKIEWICZ, W. (1987). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- WIDDRINGTON, S. (1844). *Spain and the Spaniards in 1843*, vol. II. London: T. & W. Boone.
- WOOD, C. (1883). *The Cruise of the Reserve Squadron*. London: Richard Bentley & Son.

Sitografia

<http://www.europeana.eu/portal/> (consultato 3 maggio 2016)

<https://archive.org/index.php> (consultato 3 maggio 2016)

Note

Riferimenti dell'autore: Contratto predottorale "FPU", Ministero dell'Istruzione di Spagna. Gruppo di ricerca "Iacobus. Proyectos y estudios sobre patrimonio cultural" (GI-1907). "Programa de Consolidación e estructuración de Unidades de investigación Competitivas" (GRC2013-036) e «Programa de Consolidación e estructuración. Redes» (R2014/024), Xunta de Galicia.

Vittore Grubicy de Dragon e il paesaggio della Lombardia tra pittura, fotografia e impegno sociale

Vittore Grubicy de Dragon and the lombard landscape between painting, photography and social commitment

GIANPAOLO ANGELINI

Università degli Studi di Pavia

Abstract

In 1891 Vittore Grubicy de Dragon, divisionist painter and Giovanni Segantini's patron, visits the Lombard Alps. The trip aims to the collection of some impressions for artistic creation, using traditional and less traditional techniques (i.e. photography), but also to the involvement in awareness campaigns in the protection of historical-landscape heritage and in the social field. The essay investigates these two aspects of the painter's journey through multiple testimonies (painting, photography, journalism and letters, some unpublished) and to verify the perception of the landscape as a stratified anthropic environment and as an aesthetic-emotional space.

Parole chiave

Paesaggio, pittura, Divisionismo, Lombardia, Grubicy
Landscape, painting, Divisionism, Lombardy, Grubicy

Introduzione

Una singolare concomitanza di eventi e circostanze condusse nel 1891 il pittore e mercante d'arte Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920) ad intraprendere un breve viaggio che da Milano, percorrendo le rive del lago di Como, lo avrebbe condotto sino a un piccolo borgo alle pendici delle prealpi Orobie, nella bassa Valtellina. Come egli stesso avrebbe raccontato in un resoconto affidato alla carta stampata, in una calda giornata milanese dell'agosto 1891 si era ritrovato ad ammirare in casa di un suo amico, un magistrato di origini valtelinesi, un dipinto raffigurante «le gentili sembianze di una giovinetta» e l'incontro ebbe per Grubicy il carattere di un'epifania artistica, suscitando in lui il vivo desiderio di conoscere l'autore del piccolo dipinto, un isolato pittore di rigorosa impostazione accademica che rispondeva al nome di Giovanni Gavazzeni (1841-1907).

L'interesse di Grubicy per l'opera pittorica di Gavazzeni appare sorprendente, se si pensa che era mecenate e amico di Giovanni Segantini (1858-1899), nonché teorico del movimento divisionista, ma si giustifica nella convergenza di istanze diverse, che riguardano il senso ultimo e superiore dell'arte, in polemica con colleghi e circoli artistici, non ultimo Segantini stesso, ma anche nel desiderio di ritornare su percorsi e luoghi che avevano avuto un significato non secondario nella prima formazione di Grubicy, ovvero le sponde lacustri lariane e le valli prealpine lombarde.

Inoltre, a chi oggi si accinga a ripercorrere i passi di Grubicy lungo l'itinerario da lui stesso tracciato, l'insieme delle testimonianze compone un mosaico narrativo e figurativo estremamente complesso, che interessa tanto la varietà dei media utilizzati, dalla tavolozza all'obiettivo fotografico, dal foglio epistolare alle colonne di giornale, quanto i registri e i motivi, che spaziano dalla rievocazione nostalgica alla raccolta di impressioni

GIANPAOLO ANGELINI

estetiche, dall'osservazione dei caratteri umani alla denuncia delle iniquità sociali del tempo presente.

1. Vittore Grubicy in Valtellina: cronaca di un viaggio, 1891

L'articolo a cui Grubicy affidò i propri ricordi e le proprie impressioni del suo viaggio in Valtellina [Grubicy 1891] si apriva con l'incontro in «casa d'un magistrato, mio carissimo compagno di collegi e di studi» del piccolo dipinto ad olio di Giovanni Gavazzeni raffigurante il ritratto di una fanciulla, che lo impressionò al punto da farsi mostrare le fotografie di altre opere dello stesso artista, perlopiù soggetti sacri, madonne e santi. Grubicy ne colse forse le potenzialità commerciali, all'indirizzo di una borghesia non necessariamente sensibile agli sviluppi della pittura moderna, poiché ne apprezzò il «disegno corretto, sentito», che «rammentava qua e là le migliori cose del genere fatte dal Bertini», ovvero Giuseppe Bertini (1825-1898). Il magistrato milanese che funse da mediatore era probabilmente Ercole Bassi (1851-1930), autore nel 1890 di un'importante descrizione statistica e sociale della provincia di Sondrio, che faceva seguito, a sei anni di distanza, a una fondamentale *Guida alla Valtellina* del Club alpino italiano. I primi contatti di Grubicy con Gavazzeni furono epistolari¹. In una cartolina postale da Talamona il pittore valtellinese invitava Grubicy a fare visita al suo studio per prendere visione di un dipinto commissionato da clienti milanesi. Al di là dei possibili risvolti professionali, altri sono i motivi che mossero il pittore e mercante milanese ad avviarsi verso la casa-studio di Gavazzeni nel borgo di Talamona, in bassa Valtellina. Grubicy con suo fratello Alberto – col quale condivise la galleria d'arte di Milano e che ne continuò l'attività sino al 1912 dopo l'abbandono da parte di Vittore – era stato studente presso il Convitto nazionale di Sondrio [Rebora 1995, 3] e di quei luoghi conservava un vivido ricordo:

Profittai della prima occasione e colla mia cassetta di colori ed un'«istantanea» prestatami dall'amico Franco m'avviai per la Valtellina. Cari luoghi!... dove in tempi oramai remoti ho passato sette dei più belli anni della mia giovinezza e pei quali conservo tuttora vivi i ricordi più affettuosi e graditi!

Tuttavia al ricordo evocativo dell'infanzia, si associavano le cronache recenti della povertà e delle calamità naturali che avevano afflitto le valli dell'Adda e della Mera, descritte a tinte forti nelle pubblicazioni statistiche [Angelini 2015, 4-6]:

Come vorrei vedere prospera e fiorente la cara valle, che nelle mie peregrinazioni in Italia ed all'estero sentivo considerata, per merito dei vigorosi suoi figli d'ingegno ed intraprendenti, che nelle scienze, nelle lettere, nelle industrie e nei commerci fanno dovunque onore al paese nativo. Ed invece negli scorsi anni non sentivo parlare che di piene, di mancati raccolti e d'ogni sorta di maledizioni.

Per Grubicy l'insieme di suggestioni scorreva dall'evocazione della memoria alla ricerca del reale e concorreva a dare sostanza ad un'esperienza artistica, quella divisionista, che proprio nel 1891 esordiva alla prima Triennale di Brera. Sin da subito i mezzi della ricerca pittorica di Grubicy si appoggiavano all'impiego della tradizionale tavolozza e dell'obiettivo fotografico.

La cronaca del viaggio di Grubicy, dopo il trasferimento da Milano e sino a Lecco, prosegue nell'attraversamento del ramo del lago di Como di manzoniana memoria,

costeggiando luoghi nodali della pittura di paesaggio del pittore milanese, come Lierna, Varenna e Fiumelatte, immortalati in numerosi dipinti dal 1886 al 1889. Egli infine giunse alla stazione di Talamona, dove la discesa e l'incontro con la custode anziana ammiccava alla narrativa scapigliata nei toni cupi e volutamente drammatizzati:

Attraversato in tutta la sua lunghezza il lago di Como sopra un battello-salon [...] scesi alle dieci di sera alla stazione ferroviaria di Talamona. Dico stazione perché sono smontato, ma del resto potrebbe chiamarsi una cantoniera da casellante non avendovi trovato che oscurità completa con un nero temporalaccio in vista, una vecchia con un fanale in una mano che rischiava un grosso pendolo a regolatore.

A questa prima tappa giornalistica non sono affidate osservazioni di carattere critico; egli in chiusura faceva solo un cenno allo studio del pittore, nonché alle testimonianze dell'arte antica minacciate dall'incuria, come ad esempio una «bellissima madonna di Gaudenzio Ferrari». In realtà il nucleo dell'articolo è dedicato a sostenere una campagna avviata da Gavazzeni per la potabilità dell'acqua, contro l'indifferenza delle autorità comunali, insensibili ai danni arrecati alla salute pubblica e al decoro. L'impegno di denuncia sociale proseguì, a distanza di tempo, con un articolo apparso ancora sulle pagine de «La Valtellina» a firma del direttore, a seguito del quale il consiglio comunale di Talamona si sarebbe riunito per decisioni urgenti².

Le testimonianze epistolari degli anni successivi, dal 1896 al 1900, danno conto di questi sviluppi e dei rapporti professionali e di magistero che Grubicy aveva impostato con il collega Gavazzeni, al quale elargiva indicazioni sulla composizione e sul dettaglio esecutivo dei dipinti e rivolgeva commesse per ritratti per la borghesia del capoluogo lombardo. Al di là delle affermazioni di Grubicy sulla «genuinità» dell'arte di Gavazzeni, è certo che egli non ne condividesse lo stile calligrafico e rifinito. Grubicy infatti lo esorta, con scarso risultato, proprio a sciogliere la sua pennellata in senso naturalistico e tonale, specie nella descrizione di particolari quali le increspature dell'acqua.

Dell'incontro con Gavazzeni o, ancor più, del viaggio lungo le sponde lacustri del Lario sino alle valli prealpine orobiche, Grubicy trattene tuttavia qualcosa di più forte. Come egli scrive:

Non so se ai miei concittadini milanesi succede lo stesso: appena mi sento presso alle montagne non vedo che acque fresche, sorgenti leggere: non le cambierei con i vini più prelibati, bevo anche senza aver sete con piacere voluttuoso e ne sogno persino la notte. Ma andate un po' a cercare dell'acqua a Talamona! Cose incredibili, vi dico, nei tempi del progresso e di civiltà che corrono, e se le rivelo in tutta la loro cruda verità, nol faccio che nella speranza che venga posto riparo da chi deve e chi può.

Intorno a questi due poli, non sempre convergenti – la trasposizione pittorica e fotografica del paesaggio e la documentazione della sua componente antropica e sociale – si impostava la riflessione di Grubicy.

2. Il paesaggio tra oggettivo e soggettivo

Il paesaggio divenne per i pittori divisionisti soggetto privilegiato; esso si prestava alla scomposizione della pennellata per riprodurre effetti atmosferici e luministici, ma soprattutto si configurava come trasposizione pittorica di una ricerca intimista molto forte,

GIANPAOLO ANGELINI

che conduceva spesso alla frequentazione di luoghi romiti – «rustici e selvaggi» per riprendere un'espressione contenuta in una cartolina di Gavazzeni a Grubicy del luglio 1900³. Così avviene nel caso delle Alpi lombarde e svizzere per Segantini; lo stesso Grubicy nel 1891 abbandonò l'attività mercantile per dedicarsi interamente alla pittura e alla pubblicitaria, rifugiandosi sempre più spesso sui laghi lombardi e piemontesi, al Lario e al Verbano.

Se si scorrono in particolare le vedute del lago di Como, tra Lierna e Varenna, con speciale attenzione alla località Fiumelatte, anche alla luce della testimonianza valtellinese appena ripercorsa, è possibile approfondire i modi della descrizione dei luoghi da parte di Grubicy. La memoria manzoniana era forte, al punto da essere filtrata nelle trattazioni geografiche. Nella *Descrizione statistica della provincia di Valtellina*, redatta dall'ingegnere Pietro Rebuschini nel 1835 e rimasta manoscritta [Angelini 2015, 4], è evidente il riverbero delle descrizioni paesaggistiche di Manzoni, che nei *Promessi sposi* (1827) aveva tratteggiato il territorio lariano con parole presto divenute proverbiali: «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi»:

[La Valtellina] forma la parte più settentrionale della Lombardia; incomincia dove il lago di Como ha il capo, e volge a levante fino a Tirano, indi piega a settentrione continuando fino a Bormio, *tra due non interrotte catene di elevati monti*. Fra l'uno e l'altra falda di tali giogaje avvi un piano di variata larghezza, spesso interrotto da promontorj. [...] Su tal piano scorre tortuosamente, or lento, or veloce, il fiume Adda.

Il transito sul lago era denso di suggestioni, paesaggistiche e letterarie, cui Grubicy non era insensibile. Esso avveniva per due modalità: tramite imbarcazioni e, a partire dal 1885-1894, su strada ferrata; la durata complessiva dello spostamento da Milano verso Sondrio, in quel tempo, richiedeva sei ore.

Il viaggio consentiva di dare alla veduta una prospettiva dinamica e diacronica, che amplificava i motivi d'interesse per un pittore. Nei paesaggi lecchesi di Grubicy il duplice punto di vista è ugualmente attestato, sia dalle vedute al largo sia dai sottopassi ferroviari (figg. 1, 2).

Come indica la testimonianza del 1891 dello stesso Grubicy, la prima impressione veniva fermata sulla tela, con rapidi abbozzi o schizzi, oppure tramite lo scatto fotografico; ce ne rimane prova anche negli archivi del pittore, dove si trovano immagini di imbarcazioni sul lago, riprese forse dall'amico Antonio Violini, imprenditore e pittore dilettante [Rebora 1995, 37], ma più probabilmente dallo stesso Grubicy (fig. 3). La fotografia era strumento familiare alla cerchia divisionista: sia a Segantini, che era solito tracciare figure e correzioni su fotografie di paesaggi prima dell'esecuzione en plein air, sia ad Achille Tominetti (1848-1917), che aveva ospitato Grubicy a Miazzina negli anni '80, e di cui si conservano diverse fotografie quadrettate per la trasposizione su tela [Ginex 1990].

Nel passaggio dalla riproduzione all'interpretazione del vero, dall'oggettivo al soggettivo, si annidava la componente creativa dell'artista divisionista, che si avvale del mezzo fotografico ma che non volle mai mettere in discussione il primato espressivo della pittura. Forse del rapporto complesso che il divisionismo ebbe con il paesaggio e con la fotografia non esiste immagine più eloquente della ripresa di Seganti dinanzi all'*Aratura*, che nella sua assoluta evenemenzialità rappresenta quasi una scatola cinese di dimensioni percettive, dal vero alla tela alla stampa.



Fig. 1: Vittore Grubicy de Dragon, *In barca da Mandello a Varenna*. Collezione privata.

Nel passaggio dalla riproduzione all'interpretazione del vero, dall'oggettivo al soggettivo, si annidava la componente creativa dell'artista divisionista, che si avvale del mezzo fotografico ma che non volle mai mettere in discussione il primato espressivo della pittura. Forse del rapporto complesso che il divisionismo ebbe con il paesaggio e con la fotografia non esiste immagine più eloquente della ripresa di Seganti dinanzi all'*Aratura*, che nella sua assoluta evenemenzialità rappresenta quasi una scatola cinese di dimensioni percettive, dal vero alla tela alla stampa.

Per perseguire i suoi scopi di rielaborazione spirituale ed espressiva di quanto vedeva, Grubicy adottava dissimulate ma complesse composizioni prospettiche in cui «lo spazio riservato al cielo si restringeva fino a scomparire quasi del tutto recuperando il proprio ruolo nel riflesso della luce sulle acque, ma più spesso si faceva parte determinante nell'organizzazione della scena» [Rebora 1995, 36].

In questo snodo si collocava, in quel fatidico 1891, anche la polemica con l'amico Segantini, impegnato in un dibattito intorno al senso profondo dell'arte originato dal dipinto *Maternità* di Gaetano Previati (1852-1920), esposto a Brera e che per Grubicy era emblema della pittura *ideista*. Egli rivendicava all'opera la necessità d'arte di accedere ad un linguaggio *speciale*, di essere insieme di segni e non di cose, mentre Segantini asseriva l'importanza di attenersi ad una concretezza, ad un'aderenza al reale, che mettesse al riparo da derive visionarie alla Previati.

Ad ogni buon conto nei paesaggi di Grubicy le dichiarazioni teoriche si dissolvevano nella prospettiva soggettiva, come egli stesso dichiarava in una lettera non datata al critico Primo Levi (1853-1917): «Tu conosci la predilezione spiccata che la mia arte nutre già da tempo per le sponde e le acque del lago di Lecco, ora malinconiche, quasi cupe; ora armonizzano in moltissimi accenti con l'afflizione dell'animo, ora lo alleviano con un sorriso dolce, insinuante, serenamente discreto» [Archivi 1969, 116].

A condurre l'osservatore l'artista assumeva di volta in volta il proprio punto di vista o quello di un soggetto terzo. Della prima di queste due modalità è esemplificativo il quadro dell'*Annegato* (*Sera d'estate sul lago di Como*) (fig. 4), così denominato per l'aneddoto riportato sul telaio dallo stesso Grubicy, che narra di aver galleggiato «a morto» al largo,

GIANPAOLO ANGELINI

in contemplazione del paesaggio [Rebora 1995, 270]. Di contro la seconda modalità è adottata in *Varenna vista da Fiumelatte* (sempre 1889) (fig. 5), di cui sussistono diversi studi, in cui la figura della signora con binocolo, una *touriste* milanese in villeggiatura, in realtà l'amica Luisa Violini, appare ora in posa di assorto raccoglimento ora con il volto oscurato.

3. Fotografia e arte tra laboratorio pittorico e denuncia sociale

Alla prima Triennale di Brera del 1891 la presenza dei divisionisti si pose subito sul piano della denuncia sociale, come avvertirono immediatamente i commentatori della rassegna. La questione dell'iniquità sociale, del contrasto di classe, della voce del popolo ebbe in Emilio Longoni (1859-1932) uno dei suoi primi alfieri con l'*Oratore dello sciopero* del 1890, presentato all'esposizione braidense e presto divulgato a mezzo stampa; nello stesso periodo Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) iniziava ad abbozzare gli *Ambasciatori della fame*, preannunciando l'elaborazione dell'iconico *Quarto stato*. Di lì a pochi anni sarebbe stato nuovamente Longoni con *Riflessioni di un affamato* del 1894 a riaccendere l'attenzione di artisti e critici su temi sociali. La prevalente ambientazione urbana rivela tuttavia un fraintendimento in merito alla consapevolezza dei divisionisti della reale portata della questione sociale nelle aree rurali e della necessità di ritessere le fila interrotte dell'impegno pubblico e della contemplazione intimista, che nel paesaggio trovava il suo naturale *acme* visivo.

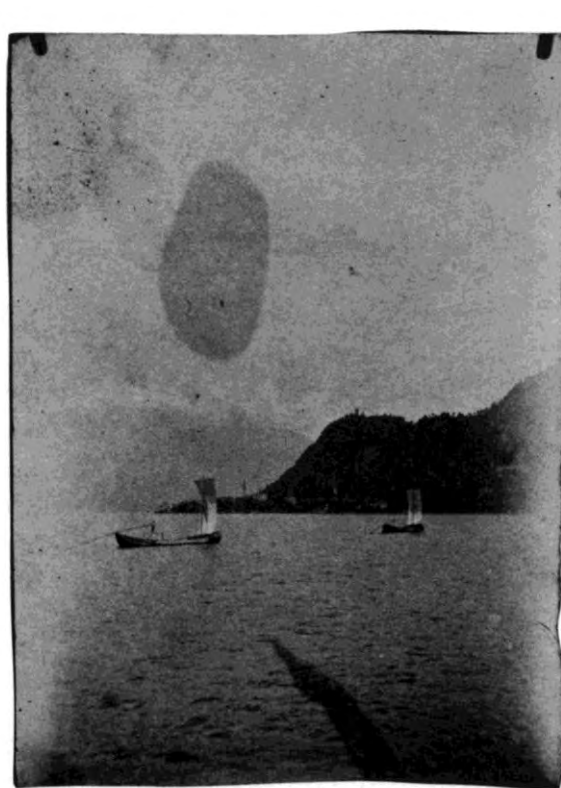


Fig. 2: Vittore Grubicy de Dragon, *Il lago di Lecco dal sottopasso ferroviario di Fiumelatte*, Collezione privata.
Fig. 3: Antonio Violini o Vittore Grubicy de Dragon, *Vele al largo di Varenna*, stampa fotografica a contatto, 1888 ca. Archivio di Vittore Grubicy.

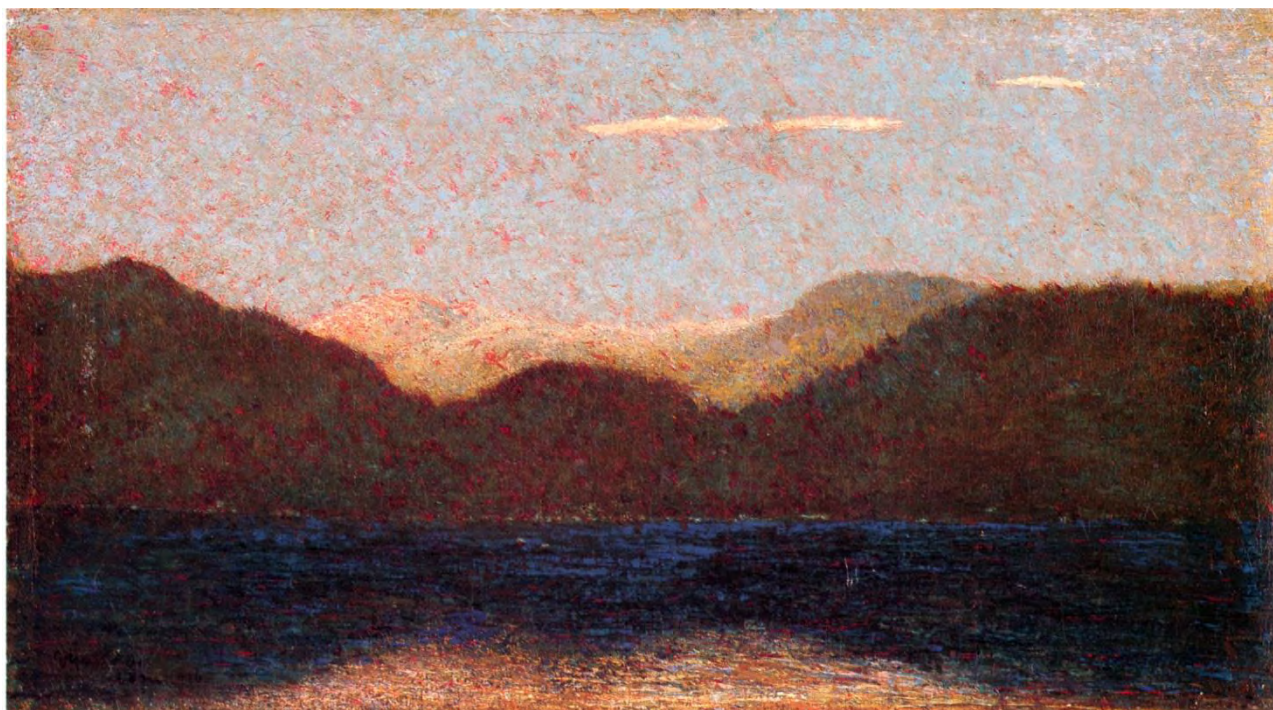


Fig. 4: Vittore Grubicy de Dragon, *L'annegato (Sera d'estate sul lago di Como)*, Collezione privata.



Fig. 5: Vittore Grubicy de Dragon, *Varenna vista da Fiumelatte*, Collezione privata.

Fig. 6: Vittore Grubicy de Dragon, *Uno dei «cretini» o «innocenti» di Talamona* (da «Cronache d'arte», 1891).

Su questa via forse i divisionisti non riuscirono a trovare terreno di convergenza, mentre sullo sfondo di paese spesso vennero a collocarsi tematiche allegoriche come in *Per le cattive madri (Nirvana)* di Segantini. In questa direzione aveva invece operato Gerolamo Induno (1825-1890) in due paesaggi di ambientazione valtellinese, *Soldati allo Stelvio nel 1859* e *Paesaggio di Santa Caterina Valfurva*, distanziati di circa una ventina d'anni, nei quali il pittore affrancò il genere paesaggistico dalla semplice veduta per inserire elementi

GIANPAOLO ANGELINI

legati alla storia e alla critica sociale [Angelini 2015, 8-9]. Certamente le vallate e i laghi alpini frequentati da Induno e poi da Grubicy non erano ignoti a Longoni che vi aveva trascorso lunghi soggiorni, testimoniati dalle numerose tele di soggetto montano e dalla baita smontabile, che compare in una fotografia della camera da letto milanese del pittore e che veniva utilizzata nel corso delle escursioni in alta quota [Ginex 1995, 37].

Nel corso della sua trasferta valtellinese, in visita a Gavazzeni, Grubicy aveva sostenuto la campagna di denuncia contro la cattiva gestione dell'acqua potabile a Talamona e la circostanza lo aveva portato ad osservare le precarie condizioni igieniche e di vita della popolazione locale, inducendolo a considerazioni di natura sia umanitaria sia estetica:

Bisogna vedere però intanto che razza di tipi si aggirano nel paese e che visini pallidi sbiaditi vi hanno i bambini e le donne, che sembrano soggetti dimessi da una crociera d'ospedale invece di vivere a mezza costa di una montagna lungi da ogni luogo paludoso e ad un'altezza di qualche centinaio di metri sul livello del mare. La mia "istantanea" mi ha permesso di raccogliere qualche tipo, e per sigillare la mia opera, per richiamare maggiormente l'attenzione di chi ha il sacrosanto dovere di porre riparo a tanto sperpero della salute pubblica, consegno in queste pagine l'effigie più mostruosa della deturpazione umana in persona d'uno dei cretini o innocenti che vivono a Talamona.

L'immagine che Grubicy scattò e pubblicò sulle colonne di «Cronaca d'arte» (fig. 6) è testimonianza eccezionale della rielaborazione del dato naturale che l'artista effettuava. Come per il paesaggio, è l'obiettività del mezzo fotografico a consentire di fermare la prima impressione, ma poi in studio il pittore tornava su questo materiale per convertirlo in materia d'arte. La fotografia del «cretino» non solo indica che il soggetto era stato collocato in una posa artefatta, ma l'immagine stessa venne modificata, per essere poi incisa e riprodotta, sfumando lo sfondo e evidenziando alcune note chiaroscurali. Si tratta del primo esperimento di un «manufatto artistico fotografico» che Grubicy avrebbe riproposto nel ritratto di Andrea Martinelli [Ginex 1990, 235], avvalendosi di interventi pittorici sulla stampa fotografica e di ingrandimenti atti allo sgranamento dell'immagine stessa. Non a caso, Grubicy, da sempre attento all'indagine sulle tipologie umane, dopo il 1891 sviluppò un più marcato interesse per la caratterizzazione sociale e umana dei suoi personaggi, forse anche sulla scia dell'impiego scientifico della fotografia nel campo degli studi lombrosiani [Leonardi 2015], la cui eco si era diffusa anche tramite la stampa periodica come nel caso dell'articolo di Enrico Mancini apparso nel 1884 sulle pagine della «Nuova antologia» [Mancini 1884].

Conclusioni

Il consuntivo critico delle percezioni visive del paesaggio lombardo da parte di Vittore Grubicy conduce nella direzione di una concezione emotiva dei luoghi, come cassa di risonanza estetica di stati d'animo e prospettive soggettive. La tecnica divisionista tuttavia mirava alla rielaborazione scientifica del dato luministico, che riportava l'artista a una forma di aderenza al reale, cui non sfuggiva inoltre l'attenzione per tematiche sociali, al limite della denuncia e della lotta di classe. L'incontro con il paesaggio dei laghi, delle Alpi e delle Prealpi lombarde rimane, ad ogni buon conto, esperienza estetica trasversale, che ammalì nel corso del tempo i *touristes* ottocenteschi, i primi alpinisti, i poeti e i pittori, sino a divenire spazio catartico. Lo ricorda un poeta valtellinese, Guglielmo Felice Damiani,

(1875-1904) amico di quel Gavazzeni cui Grubicy fece visita nel 1891, in un articolo apparso nel luglio 1900 [Damiani 1900], descrivendo il suo arrivo a Maloja in Engadina e la sua impressione di fronte alle imponenti manifestazioni del recente turismo, alla ricerca infine della tomba di Segantini:

Di qua dal giogo tutto è mutato: un'ampia conca circondata da vette, sparsa di alberghi modesti e sontuosi, cha va a finire in un lago azzurro e lucente [...]. Sui pendii circostanti alcune villette paion spuntare dal suolo come mazzi di fiori: un castello spicca severo su l'orizzonte dalla parte dell'Italia, mentre dall'altra, su l'orlo del lago, giace, mole pesante e senz'arte, il colosso dell'albergo Kursaal. Ieri, appena giunto lassù, volli vedere la terra che raccoglie gli avanzi di uno dei più grandi artisti contemporanei, di Giovanni Segantini. [...] Egli ora riposa lassù, alle porte del cielo, al cospetto delle vette inaccessibili, al rumore di mille torrenti, tra il profumo acuto dei fiori silvestri [...] e al suo sepolcro vengono in devoto pellegrinaggio i gentili e i pietosi d'ogni stirpe o d'ogni civiltà.

Anche quest'ultima voce riporta sul duplice binario su cui si sono allineate le testimonianze qui raccolte e permette nuovamente di verificare la percezione stratificata del paesaggio quale ambiente antropico e spazio estetico-emotivo.

Bibliografia

- ANGELINI, G. (2015). *Percezione storica e percezione visiva del paesaggio valtellinese dal Romanticismo al Novecento*. Sondrio: Società Storica Valtellinese.
- Archivi del Divisionismo 1* (1969) a cura di T. FIORI. Roma: Officina.
- DAMIANI, G.F. (1900). *Dalla libera Rezia*, in «La Valtellina», 28 luglio 1900.
- GINEX, G. (1990). *Fotografie e pittura nel laboratorio divisionista*, in *L'età del Divisionismo* a cura di G. BELLI e F. RELLA. Milano: Electa, pp. 232-249.
- GINEX, G. (1995). *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta.
- GRUBICY, V. (1891). *Divagazioni estive*, in «Cronaca d'arte», anno I, n. 35, 16 agosto, p. 288; *Acqua potabile a Talamona*, in «La Valtellina», 22 agosto.
- LEONARDI, N. (2015). *Il metodo lombrosiano e le fotografie come oggetti sociali*, in *Il Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso dell'Università di Torino* a cura di S. MONTALDO. Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 36-51.
- MANCINI, E. (1884). *La fotografia e le sue recenti applicazioni scientifiche*, in «Nuova antologia», vol. XLVI, s. II, 15 luglio, pp. 261 sgg.
- REBORA, S. (1995). *Vittore Grubicy de Dragon*. Roma-Milano: Jandi Sapi.

Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/grubicy-de-dragon-vittore_\(Dizionario_Biografico_degli_Italiani\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/grubicy-de-dragon-vittore_(Dizionario_Biografico_degli_Italiani)) consultato 3 giugno 2016

Note

- ¹ Rovereto, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto MART. Archivio Grubicy. 1891, 23 luglio. Cartolina postale di G. Gavazzeni a V. Grubicy. Gru.I.1.1.422.
- ² Idem. 1896, 9 luglio, Lettera di G. Gavazzeni a V. Grubicy. Gru.I.1.1.422.
- ³ Idem. 1900, 4 luglio, Cartolina postale di G. Gavazzeni a V. Grubicy. Gru.I.1.1.422.

Il paesaggio delle periferie di Milano nei romanzi italiani del secondo dopoguerra

Landscape images of the outskirts of Milan in the italian novels of the Second World War

AUGUSTO CIUFFETTI

Università Politecnica delle Marche

Abstract

In this paper we compare two different kind of texts that, after the Second World War, describe the landscape of the suburbs of Milan, the city symbol of the economic growth of this period during the years of Italian industrial development. The comparison is between the articles published in business journals of important Milanese companies, which see in the rapid building expansion of the city and the growth of its consumption, the unmistakable signs of progress, and stories and novels of prominent figures of the Italian literary world as Ottiero Ottieri, Giovanni Testori, Carlo Emilio Gadda.

The texts of these authors, together with some press reports, highlight a more complex periphery, socially full of contradictions and conflicts, tensions and fears. It emerges a more pessimistic view in reference to the changes taking place. The description of a degraded suburb landscape becomes a metaphor for a deep existential crisis.

Parole chiave

Periferia, paesaggio, letteratura, sviluppo urbano, città industriale

Outskirts, Landscape, Literature, Urban development, Industrial city

Introduzione

Il presente contributo si inserisce in un più ampio percorso di studio e di ricerca dedicato alla percezione degli spazi urbani e dei luoghi del lavoro nella letteratura italiana del Novecento e nei racconti costruiti attraverso memorie e testimonianze orali [Ciuffetti, Clemente 2012, 298-322; Ciuffetti 2012, 317-331]. La prospettiva non vuole essere quella di una semplice sommatoria di brani e versi poetici che riportano e definiscono ambienti e paesaggi, riconducibile ad un uso del testo letterario come fonte o come semplice strumento di rappresentazione della realtà, di cui gli storici sono ben consapevoli [Iachello 2008, 507-515], ma quella della testimonianza diretta, anche se in chiave letteraria. In altre parole, al centro dell'attenzione non si vuole collocare l'opera narrativa in sé, bensì lo scrittore, il quale, nel momento in cui elabora il suo romanzo, nel momento in cui decide di parlare attraverso i suoi personaggi, non può non presentarsi, egli stesso, come un protagonista del proprio tempo. In tal senso è necessario andare ben oltre il dibattito sul valore da attribuire ai contenuti di questi testi, in bilico tra invenzione e documento [Lupo 2013, 7-11].

Le vie, le piazze, le fabbriche, le stazioni ferroviarie, gli ambienti domestici nei quali lo scrittore idealmente si muove insieme ai suoi personaggi, non sono soltanto i luoghi fisici di evidenti e rapidi mutamenti, ma anche lo specchio, forse più difficile da decifrare, delle metamorfosi e dei cambiamenti che investono coscienze e mentalità. Se il testo letterario

AUGUSTO CIUFFETTI

rappresenta, per lo storico, una fonte ambigua e carica di contraddizioni, lo spessore delle incertezze e delle possibili incoerenze è destinato a dilatarsi ulteriormente se, rispetto ad una sua lettura oggettiva, si procede attraverso il filtro delle percezioni e delle sensibilità dello scrittore stesso. Si tratta di un percorso più tortuoso e complesso, carico di insidie, ma anche l'unico in grado di restituire una visione più profonda degli spazi urbani, dalla quale possano emergere le più intime corrispondenze tra questi ultimi e i caratteri dei personaggi [Ciuffetti 2013-2014, 6].

Questo tipo di approccio risulta particolarmente fecondo in riferimento all'analisi delle aree urbane periferiche, maggiormente interessate dai processi di industrializzazione e di espansione edilizia degli anni '50 e '60 del secondo dopoguerra. Questi sono gli anni in cui tali spazi, per effetto delle speculazioni e dell'emergere di interessi particolari, hanno perso le loro identità originarie, per diventare delle dimensioni multiformi, prive di caratteri immediatamente riconoscibili, che non siano quelli del degrado e di un rapido processo di marginalizzazione. La prospettiva è quella di una sostanziale scomparsa della periferia, alimentata dalla perdita di quel confronto, giocato sul lungo periodo e messo in atto dai processi di sviluppo industriale di fine Ottocento, tra la città borghese e quella operaia. Un confronto in grado di consolidare, in un quadro di forti conflitti sociali, le rispettive identità [Ganapini 1990, 84-99]. In uno scenario di continuo sfaldamento del tessuto cittadino, si è persa anche ogni forma di demarcazione tra la periferia e i territori rurali circostanti.

Alcune riflessioni, in merito ad un percorso di questo tipo, sono già state formulate in riferimento alle borgate di Roma, segnate dalla speculazione edilizia e da continui processi di contaminazione e decomposizione del tessuto urbano [Ciuffetti 2015, 35-48]. Lo stesso tipo di approccio si può utilizzare nella lettura delle periferie di Milano, che negli anni del miracolo economico diventano la sede reale e tangibile dello sviluppo. Come alla fine dell'Ottocento, anche in questa fase, a caratterizzare l'orizzonte di tali spazi è la costante sovrapposizione tra fabbriche, ferrovie e case operaie. Le periferie rafforzano la loro dimensione come luoghi di una produzione industriale che trasforma e cancella pezzi di campagna, essendo essa stessa assorbita, non senza evidenti conflitti e contrasti, da una città in continua espansione che consuma energie, risorse, uomini e spazi.

1. «Là dove d'era l'erba ora c'è una città»: Milano capitale del miracolo economico italiano

Non è difficile imbattersi in descrizioni che esaltano lo sviluppo economico di Milano negli anni '50 e '60 attraverso un'immagine forte e convincente: quella della sua rapida espansione nelle campagne circostanti. La crescita del tessuto edilizio, la conquista di nuovi spazi rurali, il dilatarsi continuo delle periferie, la costruzione di nuove strade diventano evidenti metafore di progresso. La città che avanza con le sue infrastrutture si configura come la macchina perfetta di una nuova civiltà, capace di vincere ogni sfida ambientale. Si leggano, al riguardo, alcune pagine tratte da «Il Chilowattora», *House Organ* dell'Azienda elettrica municipale della città, che più di ogni altra impresa milanese è simbolo di quel progresso che attraversa l'Italia nel secondo dopoguerra, in quanto fornisce alla metropoli e alle sue attività produttive l'energia necessaria per lo sviluppo economico e per quei consumi, in costante crescita, imposti da una nuova dimensione di modernità:

I lontani quartieri della periferia milanese, come di tutte le periferie, soltanto dopo lunghi anni raggiungono un compiuto volto cittadino: per molto tempo non ben distinto è il confine tra campagna e città (...). La tumultuosa, la babelica, la tentacolare città (tanto per citare gli aggettivi che all'inizio del secolo furono di moda) si estende, allarga ogni giorno i suoi confini: e, dove ieri soltanto erano ancor campi, crea la sottile trama delle sue nuove strade [Falco 1952, 2].

Pur essendo strumenti di autopresentazione, i giornali aziendali, nell'Italia del secondo dopoguerra, contribuiscono a tessere fecondi rapporti tra il mondo imprenditoriale e quello della cultura [Vinti 2012, 83-118]. Quasi un ottimistico manifesto delle «magnifiche sorti e progressive» è questo secondo passaggio del 1953:

Cinquant'anni son tanti nella vita di un uomo, son qualcosa anche nella vita di una grande città, specialmente quando essa attraversa una fase di crescita. Cosa ha fatto Milano in cinquant'anni? Tante, tantissime cose; e senza incomodare i libri di storia basterebbe interrogar la memoria degli anziani: è una città che si è ampliata tanto da far parere ormai centrali quelle zone che ai primi del '900 venivano chiamate di periferia, che ha più che triplicato la sua popolazione, che ha visto le sue case diventar grattacieli, nascere una nuova grande stazione ferroviaria, infittirsi i traffici e le industrie moltiplicarsi e abbellirsi i negozi e gli opifici. È una città che ha tenuto il passo con il ritmo di sviluppo della vita e della tecnica del nostro tempo e che si è fatta una ragione di orgoglio per attuare le trasformazioni più coraggiose e più impegnative [Pozzani 1953, 1].

Del resto, è lo stesso presidente dell'Azienda elettrica municipale Roberto Tremelloni (1900-1987) a fornire della città un'immagine avveniristica, i cui gangli vitali sono costituiti da una massa, quasi pulsante, di fili elettrici, linee del gas e condutture dell'acqua, pronta a crescere e a ramificarsi in ogni direzione:

Milano passa da poco più di mezzo milione di abitanti a quasi un milione e mezzo, nello spazio breve d'una generazione, e frattanto moltiplica i suoi consumi; si amplia fino ad invadere i campi periferici e a toccare quasi, gomito a gomito, altre cittadine; si copre di una rete fittissima di fili e conduttore per l'acqua, per il gas, per i servizi igienici, per l'energia elettrica; si dota di strade moderne e di veicoli moderni; si trasforma incessantemente per un felice combinato concorso delle energie e iniziative individuali e delle energie ed iniziative pubbliche [*Inaugurate la sottostazione* 1952, 1].

Si tratta di una dimensione colta, in tutti i suoi aspetti, anche da uno scrittore come Carlo Emilio Gadda (1893-1973), pronto a denunciare il degrado ambientale e morale dei quartieri popolari, spesso disseminati di baracche, il quale, nel 1955, così scrive su «Civiltà delle macchine», la rivista della Finmeccanica [Ottieri 2012, 119-146]:

La città si dilata: la città si estende. Gli urbanisti e i sociologi, gli amministratori del comune, gli impresari edili, i cultori di statistica, i tecnici dell'acqua potabile, del gas, della luce, dei telefoni, parlano dello sviluppo della città, redigono grafici in ascesa (...). Un certo senso compiaciuto, una speranza colorata di certezza [Gadda 1989, 77].

È la città nuova e importante, piena di cantieri, il cui tratto distintivo è la velocità, presente anche nei romanzi di Luciano Bianciardi (1922-1971). Al di là del sarcasmo degli scrittori, non ci sono ombre in questi ritratti, tentennamenti, dubbi o perplessità. Si delinea, così, la rappresentazione di una nuova società che avanza inesorabilmente: è la società industriale, della fabbrica fordista, che attrae forza lavoro e sostiene l'espansione della

AUGUSTO CIUFFETTI

città. Negli anni '50, nel milanese, quasi 30 mila ettari sono sottratti all'agricoltura [Crainz 2005, 101]. Di tale processo ne dà una lettura attenta e puntuale Ottiero Ottieri (1924-2002):

La città avanzando ha preso dentro interi borghi agricoli con le cascine e la chiesa ornata di campanile. In fondo al viale, lontanissimo, è riconoscibile proprio una cascina, per l'architettura bassa, il colore denso e antico dei muri marroni. Le fabbriche sono nate dai prati, dalla terra; ma la campagna distrutta, debole e pallida come il cielo, sembra che non si difenda e che non la rimpianga più nessuno [Ottieri 1964, 20-21].

Rogoredo era un antico paese agricolo, con la chiesa, il campanile e le cascine. Ma in cima, da anni e anni, confusa tra le vecchie case del borgo, c'è l'Acciaieria Redaelli – uno dei più vecchi stabilimenti di Milano – che da fuori conserva un aspetto di cascina: oltre il cancello, però, e un grande cortile, si vedono fuochi rossi fra il nero delle armature dei capannoni [Ottieri 2012, 63].

Sono andato a Greco, sobborgo di Milano, al limite fra città e campagna seguendo il filo della spartizione, come quello fra terra e mare, e il miraggio di tutti i suoi svolgimenti: canale tra le fabbriche, osteria, cascine [Ottieri 2012, 74].

2. «Solo case su case catrame e cemento»: le periferie milanesi nella letteratura italiana degli anni Cinquanta

Rispetto alle descrizioni pubblicate ne «Il Chilowattora», ciò che maggiormente colpisce nella coeva produzione letteraria è il venir meno di quelle certezze che nelle visioni rassicuranti dei giornali aziendali accompagnano lo sviluppo urbano e l'espansione produttiva di Milano. La letteratura italiana degli anni '50 sembra voler cogliere le ombre di questa rapida crescita, esprimendo i timori e le contraddizioni del cambiamento, insieme alla fragilità degli uomini posti di fronte ad un processo che sta mutando in maniera definitiva il volto della città e della sua compagine sociale. È in questa prospettiva che la descrizione delle periferie tende ad assumere significati più profondi, dal forte carattere esistenziale.

La corrispondenza tra le descrizioni degli spazi e gli stati d'animo dei protagonisti delle novelle e dei romanzi appare come il tratto comune di questi brani, nei quali le aree periferiche delle case operaie e delle attività industriali assumono quasi un aspetto metafisico: un senso di vuoto e di solitudine penetra tra questi spazi nelle giornate lavorative scandite dal ritmo dei processi produttivi, mentre una dimensione indistinta li avvolge nelle nebbiose sere invernali o nel buio della notte. Solo qualche elemento emerge dall'oscurità: il muro di cinta di una fabbrica, un cavalcavia, un lampione solitario, un tratto di ferrovia, un caseggiato operaio.

Il silenzio, il vuoto, un senso di desolazione, come tratti distintivi della città industriale, totalmente assorbita dalle sue frenetiche attività lavorative, sono colti da Ottiero Ottieri in un noto brano dedicato a Sesto San Giovanni. Dalle prime righe emerge uno smarrimento totale: «Sesto nuova è senza quiete e senza misura, né piccola, né grande; né città né paese. Non ha anima, né presente, né remota»; poi si delinea l'immagine quotidiana del borgo operoso, segnata da un omogeneo grigiore:

Durante le ore di lavoro (la città) è spopolata. Non si vedono bene le fabbriche, la Breda, la Falck, che stanno mimetizzate nel disordine, fra case che assomigliano ad esse, e non si capisce, dove cominciano, dove finiscono. Soltanto la Marelli è più compatta, alza le sue vecchie muraglie grigie, tappezzate di finestroni dai vetri sporchi, grigi, lungo la strada, come un castello sfatato. Chi passa,

di Sesto non vede che qualche negozio, tram, case amorphe e sovrappassaggi, sottopassaggi, i quali uniscono i due tronconi tagliati dal treno [Ottieri 2012, 76-77].

In tal senso, ancora più netto e incisivo è il successivo passaggio, dove il silenzio più assoluto si fonde con il manto grigio della nebbia:

Si arriva alla strada che costeggia il di dietro della Pirelli, sulla destra. A sinistra sprofonda la voragine della ferrovia, scavata giù in basso, scavalcata da fili elettrici e ponti. Non passa nessuno. La più fitta città industriale della nazione è un deserto. Il lavoro si è succhiato tutti, dentro i muri, e Stalingrado sembra abbandonata. Non ci sono nemmeno rumori. Soltanto il puzzo di gomma della Pirelli si fa vivo, spia che qualcosa sta succedendo, mescolandosi all'aria grigia, aggiungendosi alla nebbia contro il sole giallastro [Ottieri 2012, 78].

È al mondo della periferia di Giovanni Testori (1923-1993), popolato di operai, ragazzi di vita, ladri e prostitute, baristi e vagabondi, tutti impegnati in una lotta corale per la sopravvivenza, rispetto ad un miracolo economico che appare distante e irraggiungibile, che bisogna rivolgersi per avere le descrizioni più efficaci sugli spazi della periferia, colti in una dimensione notturna dalla quale emergono soltanto treni in perenne corsa tra le case popolari, cavalcavia scarsamente illuminati e strade che si perdono nella nebbia delle vicine campagne. È in questo modo che Testori offre al lettore l'immagine di Enrica, protagonista del racconto *Il ponte della Ghisolfà*:

Benché giunta sul culmine del cavalcavia avesse subito scorto la strada, preferì fermarsi e lasciar che dal buio della periferia s'avvicinasse lo sferragliar strozzato d'un merci; come per distrarsi ne seguì anzi tutto il passaggio finché, preceduta dallo scatto d'alcune luci, la catena delle carrozze non fu entrata nel corridoio dei tetti e delle case dove piano piano scomparve [Testori 2013, 257].

Luisa, invece, è la protagonista del racconto *Fratello e sorella*:

Appena fu in strada, una strada immersa nella nebbia come in un pantano e che le esalazioni delle fabbriche riempivano d'un odor acre e melmoso, la Luisa sentì che la libertà in cui la morte del Marino l'aveva lasciata sarebbe stata troppo pesante e troppo dura da sopportare; il buio, le luci scarse e sospese dei lampioni, le rari voci, tutto le sembrò allora prendere l'aspetto d'una minaccia e d'una minaccia tanto più feroce e imminente, quanto più invisibile e silenziosa; esser niente era ben peggio che esser moglie e moglie tradita, ecco la verità [Testori 2014, 58].

Impossibile non leggere in quel senso di minaccia che sovrasta Luisa una dimensione esistenziale che si colloca ben oltre la sua vicenda personale e che trova nel più ampio contesto delle periferie del miracolo economico italiano il suo naturale palcoscenico.

Conclusioni

Il contrasto tra le periferie milanesi descritte nei giornali aziendali, che esprimono il protagonismo delle imprese nel processo di cambiamento della città, e quelle che emergono dai racconti e dai romanzi degli stessi anni appare forte, profondo e per certi versi insanabile. Nella sostanza si delineano due città diverse: carica di certezze, solare e dinamica la prima; buia, notturna, oppure silenziosa, solitaria ed alienante la seconda. In tutte le descrizioni ritornano sempre, come tratti indelebili delle periferie, cavalcavia e ponti, strade che si arrestano di fronte ad una campagna in attesa di essere cementificata,

AUGUSTO CIUFFETTI

ferrovie che disegnano reti inestricabili, case popolari costruite accanto a quanto resta di un'edilizia minima e spontanea, rappresentazione di una condizione operaia che nemmeno il miracolo economico degli anni '50 riesce, almeno inizialmente, a modificare, rafforzandone ogni connotazione marginale. Rita, la prostituta protagonista de *La Gilda del Mac Mahon* di Testori vive in «una di quelle case che poco prima della guerra eran venute su tra il fondo del Mac Mahon e la Bovisa; niente più d'un piano, tre locali e qualche metro d'orto-giardino sul davanti» [Testori 2014, 17-18].

La casa in cui Rita-Gilda riceve i suoi clienti si colloca all'interno di una di quelle "Coree" che crescono in modo disordinato nell'hinterland milanese del secondo dopoguerra tra Cinisello, Cologno, Sesto, dando origine ad una sorta di «neoplasia di città», con case che si moltiplicano come cellule impazzite, tra rotaie, strade malsane, pezzi di tessuto edilizio privi di servizi, campagne abbandonate [Bocca 1963]. Il termine indica, appunto, i nuclei di case abusive, frutto di un'edilizia spontanea e minima, cresciuti nelle campagne ai margini delle periferie per effetto dell'immigrazione dall'Italia meridionale. Il termine, coniato dai milanesi, rimanda al conflitto bellico che negli stessi anni si consuma in Asia orientale. Così, in un'inchiesta del 1960, si raccontano le modalità di costruzione di queste case, che nascondono possibili percorsi di ascesa sociale:

La casa nasce come un cubo di cemento, ma quello che si vede di fuori non dice niente; la casa comincia dalla cantina, è la cantina che permette la costruzione della casa perché viene subito affittata da una famiglia che non ha tutti i soldi per potersela costruire da sola; una famiglia vive in affitto in cantina, la famiglia del padron di casa a pian terreno: sono due stanze e un bugigattolo, o una stanza con tramezza. L'anno dopo, se le cose vanno bene, l'immigrato ha fatto un primo piano, nel quale andrà subito ad abitare. Gli inquilini dalla cantina saliranno a pian terreno e la cantina verrà ceduta in subaffitto ad una nuova famiglia appena arrivata [Alasia e Montaldi 1975, 59].

Sotto la spinta dello sviluppo urbano e industriale, le periferie del miracolo economico italiano, a Roma come a Milano, si sono poi illuse di poter uscire da questa condizione marginale, attraverso i nuovi miti del consumismo e della modernità, come annunciato da Pier Paolo Pasolini (1922-1975) nel 1974, a commento del risultato del referendum sul divorzio:

L'Italia contadina e paleoindustriale è crollata, si è disfatta, non c'è più, e al suo posto c'è un vuoto che attende di essere colmato da una completa borghesizzazione (...) modernizzante, falsamente tollerante, americaneggiante (...). L'omologazione "culturale" che ne è derivata riguarda tutti: popolo e borghesia, operai e sottoproletariato (...). La matrice che genera tutti gli italiani è ormai la stessa [Pasolini 1974].

Le stesse dinamiche sono colte e portate alle estreme conseguenze, per quanto riguarda i sobborghi romani, da Walter Siti, in una dimensione, che contamina spazi e persone, valida anche per le più degradate aree periferiche di Milano [Siti 2008]. Dopo il definitivo superamento del miracolo economico, negli anni '80 e '90, all'adeguamento delle borgate ai falsi valori codificati e accettati dal ceto medio, è seguito il progressivo scivolamento della borghesia verso stili di vita del tutto privi di valori reali, che non siano quelli di un'ostentazione fine a se stessa, destinata solo a nascondere il vuoto esistenziale. È forse questa la natura di quella minaccia feroce e imminente, invisibile e silenziosa, avvertita, già nei primi anni '50, dalla protagonista del racconto di Giovanni Testori.

Bibliografia

- ALASIA, F. e MONTALDI, D. (1975). *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati*. Milano: Feltrinelli.
- BOCCA, G. (1963). *Cina a Cinisello*. In «Il Giorno», 2 settembre.
- CIUFFETTI, A. (2012). *Il racconto del lavoro: l'epopea delle tabacchine*. In *Dentro e fuori la fabbrica. Il tabacco in Italia tra memoria e prospettive*. A cura di DEL PRETE, R. Milano: Franco Angeli.
- CIUFFETTI, A. (2013-2014). *Fabbrica, città e letteratura, gli spazi del racconto e della memoria*. In «Patrimonio industriale», 12-13.
- CIUFFETTI, A. (2015). *Immagini delle periferie nel romanzo italiano del Novecento*. In *Racconti e città. Tra prosa e architettura*. A cura di GIANNANTONIO, R. Milano: Franco Angeli.
- CIUFFETTI, A. - CLEMENTE, A. (2012). *Fabbrica e letteratura, in L'archeologia industriale in Italia. Storie e storiografia (1978-2008)*, a cura di CIUFFETTI, A. – PARISI, R. Milano: Franco Angeli.
- CRAINZ, G. (2005). *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma: Donzelli.
- FALCO, G. (1952). *Le vie della città*. In «Il Chilowattora», I, 4.
- GADDA, C. E. (1989). *Quartieri suburbani*. In *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di SCHEIWILLER, V. Milano: Libri Scheiwiller.
- GANAPINI, L. (1990). *Città borghese e città operaia: aspetti sociali dell'industrializzazione*. In *Vita civile degli italiani. Società, economia, cultura materiale, V, Città, fabbriche e nuove culture alle soglie della società di massa, 1850-1920*. A cura di DELLA PERUTA, F. Milano: Electa.
- IACHELLO, E. (2008). *E se riprendessimo il confronto con la letteratura?* in *Forme e storia, studi in ricordo di Gaetano Compagnino*. In «Le forme e la storia», I, 1-2, tomo I.
- Inaugurate la sottostazione Ponzio e la rinnovata sottostazione Gadio*, in «Il Chilowattora», I, 1.
- LUPO, G. (2013). *Orfeo tra le macchine*. In *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*. A cura di BIGATTI, G. – LUPO, G. Roma-Bari: Laterza.
- OTTIERI, A. (2012). *“Scintille belle come stelle”. Scrittori e poeti in “Civiltà delle macchine”*. In «Levia Gravia», XIV.
- OTTIERI, O. (1964). *Tempi stretti*. Torino: Einaudi.
- OTTIERI, O. (2012). *La linea gotica. Taccuino 1948-1958*. Parma: Guanda.
- PASOLINI, P.P. (1974). *Gli italiani non sono più quelli*. In «Il Corriere della Sera», 14 giugno.
- POZZANI, S. (1953). *Mezzo secolo di municipalizzazione nell'energia elettrica per Milano*. In «Il Chilowattora», II, 7.
- SITI, W. (2008). *Il contagio*. Milano: Mondadori.
- TESTORI, G. (2013). *Il ponte della Ghisolfa*. Milano: Feltrinelli.
- TESTORI, G. (2014). *La Gilda del Mac Mahon*. Milano: Feltrinelli.
- VINTI, C. (2012). *L'industria in pagina. Le riviste di impresa in Italia fra economia e cultura*. In «Levia Gravia», XIV.

Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_\(XXI-Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_(XXI-Secolo)) (consultato 03/06/2016)

Torino. Borgo Po: le architetture, il fiume e la collina
Turin: Borgo Po - the architectures, the river and the hill

ANNALISA DAMERI, ALICE POZZATI

Politecnico di Torino

Abstract

In Turin, after the Restoration, the town administration gradually moves the attention toward east, beyond the Po. The river assumed a new meaning for the city: from being a physical barrier to being a natural connection between the urban pattern and the hilly landscape. From the center of the city, piazza Castello, crossing the strada di Po, the square built according to the laws of the first years of the Restoration can be reached. The hill was absorbed as quarter forehead: the city welcomed the suburban greenery as natural scenography. In the 1850s the aim of the municipality, with regard to the boundary between city and nature, was only one: to establish a systematic parceling plan which must include and take into account the historical monuments (Santa Maria al Monte dei Cappuccini, villa della Regina e the Gran Madre di Dio church) and the scattered architectural pattern. The streets network held the delicate position of link and comparison between these elements, guaranteeing the privileged perspectives offered by the suburb along the river. The traces of the debate between politicians and professionals are preserved in the Archivio Storico della Città di Torino, their analysis can help to understand the events of an urban district characterized by the green landscape of the hill.

Parole chiave

Torino, Borgo Po, paesaggio, storia, architettura

Turin, Borgo Po, landscape, history, architecture

Introduzione

L'espansione urbana, sorretta dal gran numero di progetti urbanistici, senza precedenti nella storia della città di Torino, caratterizza gli anni della Restaurazione [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 119]. Il ritorno dei Savoia in città segna l'inizio di un periodo molto florido di disegni territoriali che mettono in evidenza la volontà della Municipalità di progettare un dialogo tra le consolidate preesistenze urbane e i nuovi ampliamenti. È il periodo napoleonico a innescare questa fase pianificatoria. Napoleone con la battaglia di Marengo (14 giugno 1800) conquista i territori piemontesi e, non appena ottenuta la capitale sabauda, si preoccupa di smilitarizzarla per renderla innocua. Per fare questo, emana un editto [Barghini 1990, vol. I, 241] che sancisce l'avvio alla demolizione della cinta fortificata settecentesca torinese. L'abbattimento delle mura e la dissoluzione delle proprietà ecclesiastiche concorrono a influire significativamente sul modello urbanistico su cui si era consolidata la città, prima dell'occupazione straniera, segnando un passaggio fondamentale per la storia delle trasformazioni urbane, che dal quel momento in poi è libera di espandersi in ogni direzione.

Nel 1802 il governo francese bandisce un primo concorso per la sistemazione della città: tutti gli architetti e i disegnatori sono invitati a «presentare progetti per la costruzione di un

nuovo muro di cinta, a tutela dei diritti daziari» [Comoli Mandracci 1990, vol. I, 197]. Il disegno vincitore è siglato da Ferdinando Bonsignore, Michelangelo Boyer e Lorenzo Lombardi; ma durante i quindici anni di dominazione napoleonica il Consiglio degli Edili promuove altri tre piani (1805, 1809 e 1815) che, pur essendo molto differenti tra loro, presentano caratteristiche comuni: la grande attenzione al verde pubblico e la definizione di una nuova rete viaria a sostegno delle espansioni. La maglia stradale genera sì nuove direttrici, ma si attesta sui consolidati nodi focali della città. I piani, anche se mai realizzati, senza alcun dubbio influenzano fortemente il disegno dei progetti successivi.

Il periodo napoleonico certamente privilegia le opere di pianificazione urbana e la sistemazione delle grandi infrastrutture invece che sostenere le singole architetture, ma «questo aspetto non è dovuto soltanto alla oggettiva crisi economica e demografica del momento, poco favorevole – per Torino – alle opere concrete di edilizia, ma riflette l'adesione ad un concetto di intervento sul territorio retto soprattutto dal paramento di una pianificazione complessiva, programmata e risolta anche sul piano morfologico» [Comoli Mandracci 1990, vol. I, 235].

Tra i provvedimenti urbanistici promossi da Napoleone, emerge un'unica costruzione infrastrutturale: il ponte sul Po, completato nel 1813, sull'asse di via Po, in sostituzione della preesistenza in legno. Questo riflette «un quadro politico di ideale rinnovamento della pianificazione del territorio in senso globale, che risulta essere ancorato in particolare ad una concezione dello spazio urbano meno gerarchica rispetto al modello sabauda» [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 93]. I terreni collinari oltre fiume, grazie alla costruzione del ponte, non sono più visti come limiti che circoscrivono la città ma come possibili aree di espansione urbana.

1. Le ville e la collina

La collina torinese, già prima della costruzione del ponte sul Po, ha accolto sulle sue pendici alcune costruzioni di prevalente tipologia agricola: le «vigne». Questo termine indica le ville e le cascine che, a partire dal XVI secolo, sorgono tra gli appezzamenti di terreno in gran parte coltivati a vite [Giuliano, Parenti, Vaschetto 1981, 23]. Durante gli assedi seicenteschi, le prime edificazioni rustiche risalenti al XIV e XV secolo, sono quasi totalmente distrutte. Il Settecento si rivela essere il secolo più florido per la costruzione di ville collinari grazie alla ripresa dell'economia locale, incentivata dalla casa regnante verso la produzione agricola e l'estrazione di gesso e calce, abbondanti in collina [Giuliano, Parenti, Vaschetto 1981, 24]. Questi fattori economici si uniscono all'aumento della classe nobiliare che vede in questi territori, limitrofi alla città ma inseriti in un contesto paesaggistico di pregio, la località perfetta per la costruzione di grandi «vigne» per la villeggiatura, riservando i palazzi in città a funzioni di rappresentanza [Gribaudo 1981, 13-22].

Amedeo Grossi testimonia questo momento storico con il testo *Corografia del Territorio di Torino e contorni* (1791). L'opera si propone di fornire un'accurata immagine della campagna torinese, censendo tutte le ville e cascine presenti sia in collina che in pianura. Tra le quasi cinquecento ville descritte da Grossi emerge la villa della Regina, già vigna del Cardinal Maurizio, costruita a partire dal 1615 su progetto di Ascanio Vitozzi. Nel



Fig. 1: G. Lombardi, Piano regolatore della Città di Torino e sobborghi, 1817 (ASCT, TD, rotolo 15.B).

Settecento Filippo Juvarra ripensa alla sistemazione interna degli ambienti, progettati da Vitozzi sul modello delle ville romane, e dei giardini [Mosetti 2009, 124-130]. La particolarità di questo edificio non riguarda solamente le sue volumetrie architettoniche di pregevole rilevanza ma anche, e forse soprattutto, la localizzazione dell'immobile posto lungo un'ideale asse prospettico che, partendo dal cuore della città, piazza Castello, si espande verso oriente percorrendo la strada di Po, attraversando il fiume e giungendo alla villa. La definizione di questa direttrice ovest-est rappresenta il preludio della ricerca prospettica cui si dedicheranno i professionisti per la città nel corso dell'Ottocento.

2. Una grande place e un tempio

Gli anni della Restaurazione sono caratterizzati da un'inedita espansione urbanistica normalizzata da un numero rilevante di piani, atti a regolamentare gli ampliamenti. Le due principali fasi di espansione, entrambe condizionate fortemente dal precedente periodo napoleonico, sono: la prima sotto il regno di Vittorio Emanuele I (1814-1821) e la seconda sotto Carlo Felice (1821-1831) portata avanti dal discendente Carlo Alberto (1831-1848). Nel 1814, re Vittorio Emanuele I rientra in città passando sopra il ponte di pietra sul Po, che, pur essendo stato costruito per volere di Napoleone, è mantenuto dal governo come simbolo della sconfitta francese. Questa costruzione si rivela essere un fattore fondamentale per la trasformazione urbanistica della città e dei suoi rapporti con il territorio collinare limitrofo: è sancito l'avvio al grande rinnovamento urbano cui è soggetta Torino durante gli anni Venti dell'Ottocento. Il piano che coinvolge piazza Vittorio Emanuele I (ora Vittorio Veneto) e il Borgo Po è il primo dei numerosi ampliamenti che caratterizzano le trasformazioni della città [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 120]. È proprio in quest'area che si prevede la costruzione di una *grande place* che raccordi il tessuto urbano consolidato con un grande tempio monumentale, in testa al ponte napoleonico. La Municipalità, infatti, decide di festeggiare il rientro dei Savoia su suolo torinese bandendo un concorso per la costruzione di un tempio da dedicare alla Vergine Maria, proprio in corrispondenza del punto in cui il re aveva attraversato il Po il giorno del suo rientro in città.



Figg. 2-4: G. Lombardi, *Proposte per la sistemazione della barriera di Po dopo la demolizione della cinta difensiva*, 1817 (ASCT, TD, rotolo 15.B all. 4-5-3).

Nel 1817 il re richiede la progettazione di un piano urbanistico che preveda una nuova cinta daziaria. L'amministrazione comunale affida l'incarico a cinque architetti di rinomata fama locale (Bonsignore, Brunati, Cardone, Lorenzo Lombardi e Michelotti). Il disegno deve soddisfare due obiettivi principali: raccordare i viali di circonvallazione, costruiti sul sedime dell'antica fortificazione, con il tessuto consolidato e prevedere un'espansione del settore sud-orientale della città, dettata dalla costruzione del tempio da erigersi sulla sponda orientale del Po [Volpiano 2001, 218]. Gaetano Lombardi, sempre nel 1817, presenta alla Municipalità un ulteriore piano con soluzioni più vicine alle intenzioni dei progetti napoleonici. Il disegno, infatti, ripropone l'idea di collocare importanti fulcri urbanistici in punti salienti della città: al posto delle grandi porte urbane sono posizionate

delle *grandes places* di cui è interessante l'ipotesi di una doppia piazza a cavallo del fiume Po, di evidente matrice francese. Anche se entrambi i piani si riallacciano alle linee generali del *Plan Général* del Consiglio degli Edili (1809), la proposta di Gaetano Lombardi è accolta con maggior interesse sia dal re che dalle autorità comunali, poiché perfettamente in linea con l'obiettivo proposto di «di privilegiare lo sviluppo edilizio in corrispondenza dei fulcri urbanistici progettati fuori porta, lungo gli assi delle arterie storiche barocche» [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 128].

Il 14 giugno 1817, pur non essendo approvato ufficialmente nessuno dei due piani, si cominciano i lavori di spianamento in prossimità del ponte sul Po [Volpiano 2001, 217].

Nel novembre dello stesso anno è presentato alla Municipalità uno stralcio di piano che propone di sostituire la piazza semicircolare di Po con una grande piazza rettangolare, posta in modo trasversale rispetto alla via, con la funzione di piazza d'armi e di cerniera con il nucleo storico cittadino. Sulla base di questo disegno è approvata nel 1818, la nuova cinta daziaria, predisposta da Gaetano Lombardi. La ricerca di una fuga prospettica da attestarsi sul tempio, già decretato sulla sponda destra del Po nel 1814, impedisce la realizzazione del nuovo muro di cinta. «Non va dimenticato come questa fuga visuale (...) si inserisse nella ricerca prospettica seicentesca di attestare quell'importante asse del secondo ampliamento della città barocca (via Po) sulla Villa della Regina» [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 128].

Contemporaneamente il Comune bandisce due diversi concorsi per la progettazione della chiesa e della piazza antistante. Ferdinando Bonsignore presenta sette diversi progetti, tutti a pianta centrale, e vince con una proposta di chiesa a croce greca inscritta in un cerchio e un prospetto fortemente legato all'immagine del Pantheon [Guardamagna 2001, 223]. La posa della prima pietra si tiene lo stesso anno del concorso, ma per le gravi difficoltà finanziarie della città, i lavori per l'edificazione del tempio commemorativo per il ritorno dei Savoia, alla fine intitolata alla Gran Madre di Dio, non cominciano prima del 1827 e l'inaugurazione avviene solo nel maggio del 1831, alla presenza del nuovo sovrano Carlo Alberto. Per quanto riguarda la sistemazione della piazza antistante, già i disegni di Gaetano Lombardi presentati nel 1817 dimostrano «una concezione spaziale unitaria tra le due sponde proponendo un chiaro legame fisico e funzionale tra due piazze affini attestate alle estremità del ponte» [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010) 129]. Nel 1818 Bonsignore, forte di quattro diverse soluzioni già preparate, riceve nuovamente l'incarico predisponendo una variante a portici e una senza, preferita dalla Municipalità perché più economica anche se meno celebrativa [Job 1984, 16].

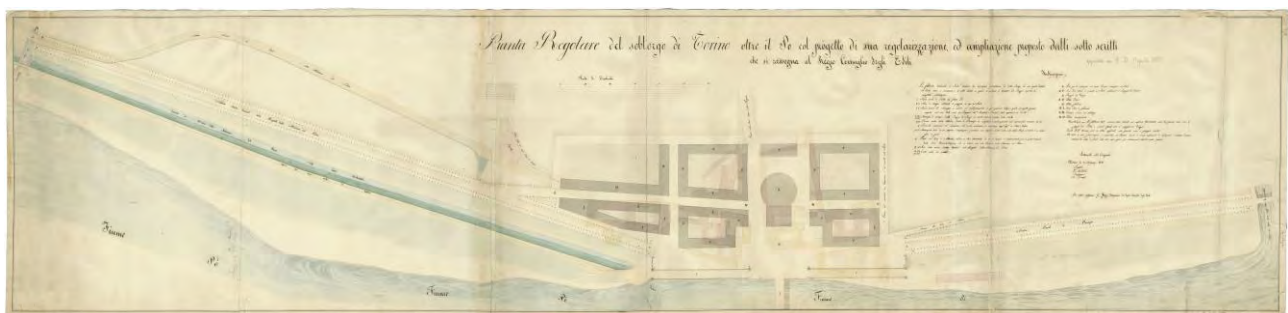


Fig. 5: F. Bonsignore, *Pianta Regolare del sobborgo di Torino oltre il Po col progetto di sua regolarizzazione*, 1823 (ASCT, TD, 40.3.7).

L'iter di realizzazione di piazza Vittorio Emanuele I (oggi piazza Vittorio Veneto) appare essere più travagliato. Si deve aspettare il 1825 per trovare una soluzione ottimale di raccordo tra il tessuto seicentesco e il nuovo tempio: il re decreta, infine, la costruzione della piazza secondo la proposta di Giuseppe Frizzi [Bergeron 1976, 216]. Il suo progetto, introducendo elementi stilistici propri del codice neoclassico, è accolto di buon grado in quanto capace di mantenere l'allineamento degli orizzontamenti dei fronti, nonostante i problemi di dislivello del sedime stradale, tra l'emiciclo castellamontiano e le sponde del fiume.



Fig. 6: E. Pecco, Piano Generale dell'andamento della Cinta Daziaria di Torino sulla sponda destra del Po, 1853 (ASCT, Serie1K, 11 fg.112).

4. Il borgo oltre il fiume

Con il completamento dei lavori di edificazione da entrambe le sponde del fiume si concretizza la variazione di ruolo del Po e della collina: da limite fisico e difensivo, l'area passa a essere una nuova possibile zona di edificazione. Inoltre le connotazioni orografiche del sito attirano l'attenzione dei soggetti economici del momento: la classe borghese che vede in questi luoghi la possibilità di costruire le proprie residenze "fuori porta". Nel 1822 gli stessi proprietari del Borgo di Po chiedono alla Municipalità di attrezzarsi per redigere un piano regolatore per l'area. Bonsignore, Brunati, Michelotti e Seyssel d'Aix sono incaricati dal progetto, approvato con regio decreto l'anno seguente [Job 1984, 22]. Il piano si propone di unificare il tessuto edilizio, con particolare attenzione ai fronti prospicienti sulla piazza del tempio in costruzione, garantendo un'uniformità compositiva anche verso il fiume, limitando per quanto possibile demolizioni ed espropri. Il



Fig. 7: Velasco, Piano Regolatore per l'ampliamento della città di Torino, oltre il Po, a nord del viale alla villa della Regina, 1891 (ASCT, Serie 1K, 13 tav. 337).

sovrano, Carlo Alberto, emana un decreto nel 1834¹ per la costruzione delle banchine di contenimento del fiume in caso di piena per indirizzare gli investimenti dei privati proprio in quel settore della città.

Nonostante le linee guida indicate dal progetto del 1823, per circa un ventennio le costruzioni collinari sorgono piuttosto spontaneamente, a causa dell'assenza di una vero e proprio piano regolatore. A partire, però, dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, nelle sedute del Consiglio comunale già si prevede la progettazione di nuovi ampliamenti urbanistici fuori dai viali di circoscrizione e oltre, quindi, al Po. Nel 1853² viene, infine, decretata la nuova cinta daziaria: è compito dei professionisti municipali «definire l'andamento del muro (...) secondo un progetto con demarcazione perimetrale molto estesa, comprendente un territorio di 1660 ettari: circa cinque volte l'area che risultava allora edificata» [Comoli Mandracci 1983 (ed. consultata 2010), 197]. La città si sta preparando ad assumere il

ruolo di capitale del futuro Regno d'Italia e tutte le scelte, in materia urbanistica e non solo, sono prese proprio in previsione dell'adeguamento di Torino a capitale. Per quanto riguarda l'area oltre Po, la cinta viene prevista circoscritta alla zona precollinare e baricentrica rispetto all'asse del napoleonico ponte di pietra.



Fig. 8: Velasco, Piano Regolatore per l'ampliamento della città di Torino, oltre il Po, a sud del viale alla villa della Regina, 1885 (ASCT, Serie1K, 13 tav. 261).

Comincia, così, un accrescimento della maglia stradale che, specialmente nell'area collinare a causa della crescente richiesta edilizia, va a sopportare le nuove edificazioni. Durante gli anni Ottanta si accende il dibattito, in materia non solo tecnica-urbanistica ma anche culturale, relativo alle costruzioni in destra al Po. Tra le numerose proposte, presentate dai privati cittadini, al Consiglio comunale emergono due richieste particolarmente rilevanti: la domanda di aprire nuove vie che colleghino il perimetro della cinta daziaria al Po e il suggerimento di interrare il canale Michelotti, a nord del ponte lapideo³. Anche se in un primo momento la Giunta comunale non ritiene queste istanze di urgente importanza, è interessante come si inneschi un dibattito tra i professionisti dell'epoca. La tesi, portata avanti dalla maggior parte dei consiglieri, è quella di dover approvare l'iter di realizzazione dell'espansione della maglia viaria per ragioni igieniche

sanitarie. Costruendo nuovi quartieri più salubri, infatti, si potrebbero incentivare i cittadini a investire in quelle aree e, con il trasferimento delle persone, si potrebbe procedere al risanamento dei quartieri centrali più degradati. Inoltre con l'interramento del canale Michelotti si otterrebbero nuovi terreni fabbricabili sulla direttrice Torino-Casale. Nel 1884⁴ la Municipalità, infine, approva il progetto di riordinamento del Borgo di Po tra la villa della Regina e la cinta daziaria. Nei verbali delle sedute del Consiglio comunale si legge che: «la fabbricazione vi è vincolata a villini con vie curvilinee in correlazione alla topografia della località che si presenta a forma di anfiteatro e può diventare una delle parti più interessanti e belle di Torino»⁵. L'atto testimonia qualcosa di molto rilevante: la città si sta preoccupando di costruire un paesaggio sì antropizzato ma coerente con le peculiarità naturali del sito.

Nel 1891 vengono sanciti i vincoli per garantire l'estetica della località⁶: si proibisce la destinazione ad uso industriale delle edificazioni, all'interno dei lotti si ha la possibilità di costruire solo un terzo dell'area e la rimanente deve essere coltivata a giardino, le abitazioni possono essere costruite al massimo due piani fuori terra e la proprietà deve



Fig. 9: Prinetti, Piano regolatore e d'ampliamento oltre il Po a giorno della villa della Regina, 1885 [ASCT, Serie 1K, 14 f.38].

essere chiusa da una cancellata in ferro battuto.

Grazie a questo provvedimento è stata garantita la ricetta che conferirà la fama internazionale della collina di Torino: un paesaggio urbano in bilico, però, tra città e natura. Nel 1909 viene fondato il Comitato Pro Collina che, oltre a tutelare le caratteristiche naturali del sito, è uno dei principali attori che sostiene l'approvazione del piano regolatore (1913) di ampliamento della zona collinare a est delle strade di Casale e Moncalieri. Con il documento si acquisiscono i valori ambientali della collina di Torino rilevando l'importanza di controllare la costruzione dei fabbricati per preservarne l'estetica [Defabiani 2004, 315]. In questo modo si va a sigillare la politica ottocentesca di tutela della qualità dell'immagine di quest'area di Torino, in linea con le idee igieniste e sanitarie proprie dell'epoca. Dal

allora la collina si consolida come elemento caratterizzante della città, assumendo nella sua composizione naturale-orografica e architettonica una pluralità di punti di vista: non solo regala alla città, che la scruta da ovest, un fondale scenico di grande rilevanza paesaggistica, ma diventa essa stessa punto di osservazione verso la pianura e il maestoso arco alpino.

Bibliografia

- BARGHINI, A. (1990). *Le fortificazioni in periodo napoleonico: Torino e le piazzeforti della 27a Divisione militare*, in: *Ville de Turin (1798-1814)*, a cura di G. BRACCO, vol. I. Torino: Archivio Storico della Città.
- BERGERON, C. (1976). *La piazza Vittorio Veneto e la piazza Gran Madre di Dio*. Torino: Studi Piemontesi.
- COMOLI MADRACCI, V. (1983, ed. consultata 2010). *Torino*. Roma-Bari: Laterza, Grandi Opere.
- COMOLI MADRACCI, V. (1990). *Progetti, piani, cultura urbanistica tra Rivoluzione e Impero*. A cura di BRACCO, G., *Ville de Turin (1798-1814)*, vol. I. Torino: Archivio Storico della Città.
- DEFABIANI, V. (2004). *Il piano della collina*. A cura di BRACCO, G., COMOLI MADRACCI, V., *Il disegno della città (1850-1940)*. Torino: Archivio Storico della Città.
- GIULIANO, W., PARENTI, M., VASCHETTO, P. (1981). *La collina di Torino. Materiali per un confronto*. Torino: Pro Natura.
- GRIBAUDI, E. (1981). *Ville e Vigne della collina torinese. Personaggi e storia dal XVI al XIX secolo*. Torino: Piero Gribaudo Editore.
- GRIGLIÉ, R. (1963). *La collina torinese*. Torino: Editrice Teca.
- GROSSI, G. L. A., (1791). *Corografia del Territorio di Torino e contorni*. Torino. Ristampa anastatica (1968), Torino: Bottega d'Erasmus.
- GUARDAMEGNA, L. (2001). *Molte proposte per la Gran Madre*. A cura di COMOLI MADRACCI, V., ROCCIA, R., *Progettare la città: l'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*. Torino: Archivio Storico della Città.
- JOB, A. (1984). *La Gran Madre di Dio nella conversione del Borgo di Po da nucleo suburbano a parte di città*. A cura di ASSESSORATO PER LA CULTURA -- Consiglio di Circoscrizione 22, *Il tempio della Gran Madre di Dio in Torino*. Città di Torino.
- MOSSETTI, C. (2009). *La Villa della Regina*. A cura di ROGGERO, C., VANELLI, A., *Le residenze sabaude*. Torino: Allemandi.
- VOLPIANO, M. (2001). *Un'immensa piazza «per la venuta del Re»*. A cura di COMOLI MADRACCI, V., ROCCIA, R., *Progettare la città: l'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*. Torino: Archivio Storico della Città.

Sitografia

- <http://www.museotorino.it/villa-dela-regina>, consultato il 9 giugno 2016.
- <http://www.museotorino.it/cinta-daziaria-del-53>, consultato il 9 giugno 2016.
- <http://www.museotorino.it/nucleo-di-edifici-intorno-alla-piazza-gran-madre-di-dio>, consultato il 9 giugno 2016.

Note

- ¹ Torino, Archivio storico della città, *Regi Biglietti, 1820-1834*, serie 1k, n. 10, f. 13.
- ² Ibidem, *Decreti Reali, 1849-1863*, serie 1k, n. 11, f. 104.
- ³ Ibidem, *Atti del Municipio di Torino - 1883*, 1 agosto 1883, p. 450.
- ⁴ Ibidem, *Atti del Municipio di Torino - 1884*, 11 febbraio 1884, p. 201.
- ⁵ Ibidem, *Atti del Municipio di Torino - 1884*, 8 giugno 1885, p. 315.
- ⁵ Ibidem, *Atti del Municipio di Torino - 1890-91*, 25 marzo 1891, p. 183.

Comunicare il paesaggio attraverso le carte internazionali: dalla World Heritage Convention Unesco alla Convenzione di Faro

Communicate the landscape through the international charters: from World Heritage Convention UNESCO to Faro Convention

CECILIA SODANO

Museo Civico di Bracciano; International Council of Museums Italia

Abstract

The contribution focuses on the concept of cultural landscape, word that defines a landscape in which the combined works of nature and man express significantly memories and meanings.

It intends to show how the concept of cultural landscape evolved in international charters, from the UNESCO World Heritage Convention of 1972, and as a reflection on this issue has helped to undermine a conception of heritage focused initially only on material goods. It will highlight the distinct understanding of landscape defined by the UNESCO chart and the European Landscape Chart, the only international document to conceive the landscape even as issue. The two visions of UNESCO and the European Landscape Chart provide an overview on the topic of the landscape and how it has been developed within the international political debate.

Parole chiave

Paesaggio, paesaggio culturale, patrimonio culturale
Landscape, cultural Landscape, cultural heritage

Introduzione

Il paesaggio culturale è quello in cui viviamo, nel quale le componenti naturali entrano continuamente in rapporto con l'opera dell'uomo caricandosi così di memorie, significati, valori. Ma il paesaggio è culturale anche perché visto attraverso gli occhi di un osservatore, che non sono mai neutri ma condizionati dal suo gusto, dal suo modo di vivere, dalle sue convinzioni.

I paesaggi culturali sono la base della cultura, dell'identità e delle convinzioni delle persone che vivono al loro interno e costituiscono la possibilità di sopravvivenza a lungo termine, in un'ottica di sviluppo integrato e sostenibile.

Questo concetto si è sviluppato nel corso del Novecento fino a oggi attraverso diversi documenti internazionali, che mostrano come nel dibattito sul paesaggio siano presenti visioni diverse dello stesso bene.

1. La World Heritage Convention

L'idea di uno strumento giuridico che tutelasse collettivamente le eccellenze culturali dei diversi popoli del mondo si sviluppò all'interno della Società delle Nazioni prima della seconda guerra mondiale, ma il primo trattato internazionale Unesco sui beni culturali si concretizzò solo nella seconda metà degli anni '60, quando con l'apporto dell'Icomos,

CECILIA SODANO

fondata nel 1965, furono avviati i lavori per la preparazione di una bozza di convenzione sulla conservazione del patrimonio culturale di eccezionale valore universale.

L'esigenza di tale strumento prese corpo con il crescere della consapevolezza che i cambiamenti sociali e le mutate condizioni economiche di quegli anni costituivano, oltre alle tradizionali cause di degrado, un pericolo per la conservazione del patrimonio culturale e naturale, ma anche a seguito di calamità naturali che avevano messo a rischio siti e aree storiche il cui valore era riconosciuto a livello mondiale, come l'alluvione di Firenze del 1966.

Il primo documento internazionale che esprimeva, in ragione di tali preoccupazioni, la necessità di salvaguardare i paesaggi è la *Raccomandazione sulla salvaguardia della bellezza e del carattere dei paesaggi e dei siti* del 1962 di Unesco. Esso poneva l'accento sull'aspetto dei paesaggi e dei siti naturali, rurali e urbani, secondo la visione estetizzante che connotava allora l'idea di paesaggio: nella legislazione italiana ancora nel 1999 il *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali* elencava, tra i beni sottoposti a tutela, «le bellezze panoramiche considerate come quadri», di ispirazione crociana.

La *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* o *World Heritage List* venne adottata dalla Conferenza generale Unesco il 16 novembre 1972 e fu ratificata dall'Italia con legge n.184 del 1977. La Convenzione definisce i siti naturali e culturali che possono essere iscritti nella *World Heritage List* in ragione del loro eccezionale valore universale e stabilisce i doveri degli stati membri che l'hanno firmata: identificazione, protezione, conservazione, valorizzazione e trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale di rilevante importanza posto nel loro territorio.

Il testo approvato nel 1972 considerava il patrimonio culturale come un insieme di beni materiali, divisi nelle due categorie di patrimonio culturale e patrimonio naturale. Ognuna delle due categorie era suddivisa in tre sub-categorie: nel patrimonio culturale erano compresi i monumenti, i gruppi di edifici e i siti, definiti come opere dell'uomo o opere coniugate dell'uomo e della natura aventi eccezionale valore storico, estetico, etnologico o antropologico, mentre nel patrimonio naturale erano comprese le formazioni geologiche e fisiche, i particolari habitat di specie animali e comunque i siti naturali aventi caratteristiche di eccezionale valore dal punto di vista scientifico, della conservazione o della bellezza naturale.

La *World Heritage List* proponeva l'idea innovativa della protezione del patrimonio mondiale come equilibrio tra la conservazione di elementi naturali e culturali e conteneva in nuce l'idea di paesaggio culturale nella definizione di sito: «*sites: works of man or the combined works of nature and man, and areas including archaeological sites which are of outstanding universal value from the historical, aesthetic, ethnological or anthropological point of view*», tuttavia la netta separazione tra natura e cultura, che riflette l'opposizione fondamentale tra queste due entità tipica dell'organizzazione del sapere della civiltà occidentale, si è rivelata nel tempo un nodo problematico in relazione alla visione Unesco, che concepisce il patrimonio mondiale nel suo complesso. Negli anni successivi furono quindi operate revisioni della *World Heritage List* che permisero di superare tale divisione.

2. La revisione della *World Heritage List*: i paesaggi culturali e la *Global Strategy*

Nel 1992, sulla base del lavoro di un gruppo di esperti provenienti da ogni continente, il *World Heritage Committee* adottò la categoria dei paesaggi culturali: si concretizzò così

l'interesse per il paesaggio, già presente in Unesco fin dagli anni '60 ma delineato secondo una nuova concezione.

Il 1992 fu un anno particolare: ebbe luogo a Rio de Janeiro il primo Summit della Terra, la Conferenza delle Nazioni Unite sull'ambiente e lo sviluppo. Le considerazioni e le idee legate al summit aprirono la strada a un nuovo modo di pensare gli esseri umani e il loro ambiente, che considera cultura e natura legate in un'ottica di sviluppo sostenibile. Questo clima culturale fu d'aiuto nell'ammettere i paesaggi culturali come una delle categorie della *World Heritage List*.

Furono ampliati i criteri dati nel documento del 1972 inserendo questa definizione:

I paesaggi culturali rappresentano il "lavoro combinato della natura e dell'uomo" designato nell'articolo 1 della Convenzione. Essi illustrano l'evoluzione della società umana e dei suoi insediamenti nel tempo, sotto l'influenza dei vincoli fisici e/o delle opportunità presentate dal loro ambiente naturale e delle forze sociali, economiche e culturali, sia esterne che interne».

La *World Heritage List* così emendata rappresentò il primo strumento giuridico internazionale per riconoscere e proteggere contemporaneamente il patrimonio culturale e naturale avente valore universale, in quanto espressione delle particolari interazioni culturali delle persone con il loro ambiente.

Le categorie di paesaggio culturale oggi previste nelle Linee guida sono tre.

La prima comprende il paesaggio creato intenzionalmente dall'uomo: i giardini e i parchi realizzati per ragioni estetiche e di diletto. Si può parlare, in questo caso, di architettura del paesaggio.

La seconda definisce il paesaggio organicamente evoluto, che ha sviluppato la sua forma attuale «in associazione con» e «in risposta al» suo ambiente naturale. Essa è divisa nelle due sub-categorie del paesaggio «relitto» o fossile, nel quale il processo evolutivo si è concluso in un momento qualsiasi del passato – si pensi al paesaggio archeologico – e del paesaggio in trasformazione continua ovvero *continuing landscape*, che ha ancora un ruolo nella società per il suo legame con lo stile di vita tradizionale e nel quale il processo evolutivo è ancora in corso.

La terza categoria comprende il paesaggio culturale associativo, quello cioè che presenta forti associazioni religiose, artistiche o culturali con l'elemento naturale, nel quale le testimonianze culturali materiali possono essere insignificanti o anche assenti. Questa categoria «fu creata precisamente per dare la libertà di pensare "paesaggi di idee", un concetto (...) entro il quale riconoscere che accanto al mondo delle cose ci sono mondi di idee che provengono da tradizioni orali, folklore, arte, danza e musica e pensatori, narratori, scrittori e poeti» [Fowler 2003, 28]. Essa si adatta alle culture dove la relazione simbolica e fisica con la terra è inseparabile dalla religione e dalla cosmogonia e nelle quali gli esseri umani sono un elemento della natura tra gli altri.

Nelle tre categorie definite il paesaggio culturale è inteso soprattutto come paesaggio rurale, sebbene i criteri disponibili abbiano permesso di inserire tra i paesaggi culturali anche i centri storici di molte città. In realtà, a ben vedere, i paesaggi urbani possono essere considerati i paesaggi culturali per eccellenza.

Nel 2011 la Conferenza generale ha adottato una *Raccomandazione sui paesaggi urbani storici*, con la finalità di integrare meglio le strategie di conservazione del patrimonio urbano con gli obiettivi dello sviluppo sostenibile. Essa suggerisce un approccio paesaggistico per l'identificazione, la conservazione e la gestione delle aree storiche

CECILIA SODANO

all'interno dei loro contesti urbani, considerando l'interrelazione tra le loro forme fisiche e spaziali, le loro caratteristiche naturali e di posizione e i loro valori sociali, culturali ed economici.

In qualche modo la categoria dei paesaggi culturali è stata anticipatrice della *Global Strategy for a balanced, representative and credible World Heritage List*.

Una serie di studi condotti dall'Icomos tra il 1987 ed il 1993 dimostrò che quel documento conteneva soprattutto siti collocati in Europa, appartenenti a categorie riconducibili a città storiche, monumenti religiosi, soprattutto cristiani, e a specifiche epoche storiche e che fossero del tutto assenti le culture vive e le tradizioni. Per garantire maggiore equità nella distribuzione dei beni a livello mondiale il Comitato adottò nel 1994 la citata *Global Strategy*, che, senza modificare il testo della Convenzione, dava nelle Linee guida indicazioni necessarie a superare tali limiti.

La constatazione dello squilibrio nella rappresentazione dei beni nella Lista portò a riflessioni estese sul concetto di patrimonio e di memoria culturale, che spostarono il dibattito sulla dimensione intangibile, pienamente riconosciuta solo nel 2003 con la *Convention for the safeguard of the intangible Cultural Heritage*, che ha contribuito a sovvertire la visione tradizionalmente occidentale del patrimonio.

3. I paesaggi culturali nella la Convenzione europea del paesaggio e nella *World Heritage List Unesco*

La *Convenzione europea del paesaggio* voluta dal Consiglio d'Europa è stata approvata nel 2000 e ratificata dall'Italia con la legge n. 14 del 2006.

I lavori preparatori hanno costituito un importante luogo di dibattito, avviando un processo di avvicinamento e condivisione tra i diversi Paesi europei nel corso del quale le differenti interpretazioni di paesaggio, espressione di culture diverse, hanno dovuto trovare un punto di incontro. Questo documento si pone quindi non solo come uno strumento giuridico internazionale, ma anche come l'espressione di un progetto comune europeo, il cui punto centrale è rappresentato dalla nuova e ampia concezione di paesaggio, definito come «una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».

Secondo questa concezione il paesaggio è considerato un bene indipendentemente dal suo valore, quindi tutto il territorio europeo ha rilevanza paesaggistica.

Nel testo è volutamente evitata la dizione di "paesaggio culturale". Così spiega Riccardo Priore, responsabile del comitato che ha curato la redazione del progetto di convenzione:

Si sente spesso parlare di "paesaggio culturale"; questa definizione non è a nostro modo di vedere compatibile con il concetto di paesaggio espresso dalla Convenzione; e questo non perché sia sbagliato parlare di "paesaggio culturale" – il paesaggio, infatti, come esperienza umana è sempre un fatto culturale – ma perché nella pratica amministrativa l'aggettivo "culturale" si presta ad interpretazioni fuorvianti. In una definizione, se non correttamente interpretato, quest'aggettivo rischia infatti di far attribuire un valore specifico aggiuntivo al sostantivo "paesaggio", e questo indipendentemente dal dato reale; siffatta interpretazione potrebbe spingere a ritenere che se il paesaggio non è culturale, non è paesaggio. Nell'articolo della Convenzione relativo alle definizioni, l'aggettivo "culturale" è stato quindi volutamente evitato [Priore 2005, 3].

Per la Convenzione europea ogni parte del paesaggio è portatrice di significati: quelle di particolare bellezza, i paesaggi della vita quotidiana e quelli degradati; essa sottolinea il

valore di tutto il paesaggio in quanto spazio di azione dell'uomo. Nell'ampia interpretazione di paesaggio risiede la sua profonda differenza con il concetto di paesaggio culturale espresso dall'Unesco, tanto che il Segretariato del Consiglio d'Europa ha criticato apertamente quell'approccio come elitario e per il fatto che produce artificiali distinzioni, basate su caratteristiche considerate come indicative di un paesaggio eccezionale.

Fowler, a difesa dell'Unesco, sostiene che l'approccio della World Heritage List non è affatto elitario, in quanto nel riconoscimento dei paesaggi culturali esiste la possibilità di valutare il particolare valore di straordinarietà di paesaggi che potrebbero sembrare ordinari, ma che attraverso il nostro giudizio possono diventare straordinari. Così è, ad esempio, per alcuni luoghi ordinari che possono essere considerati come monumenti alle tante persone vissute e morte senza essere ricordate tranne che, inconsciamente e collettivamente, attraverso il paesaggio modificato dalla loro fatica [Fowler 2003, 17].

Nelle pubblicazioni Unesco viene riconosciuto il concetto di paesaggio come luogo della vita quotidiana delle persone, che può avere o meno valore estetico:

Il fascino dell'idea di paesaggio sta nel fatto che esso unifica i fattori in gioco nel nostro rapporto con l'ambiente circostante. I paesaggi, che abbiano o meno valore estetico, forniscono l'ambientazione alla nostra vita quotidiana; essi ci sono familiari e il concetto di paesaggio lega le persone alla natura, riconoscendo la loro interazione con l'ambiente [Fowler 2003, 17].

L'apparente conflitto nella concezione di paesaggio data dalla *World Heritage List* e dalla *Convenzione europea del paesaggio* è dovuto ai diversi obiettivi dei due documenti.

La Convenzione Unesco, a vocazione mondiale, vuole dichiaratamente stabilire un elenco dei soli beni di "valore universale eccezionale" in quanto portatori di valori di tale importanza da trascendere la proprietà del singolo Stato, divenendo patrimonio dell'intera comunità internazionale, mentre la Convenzione europea, considerando il paesaggio una componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, ha una vocazione regionale e non può che prendere in considerazione tutti i tipi di paesaggi, anche quelli degradati, valutandone sia i valori eccezionali che quelli ordinari. In questa ottica è comprensibile come essa preveda non solo la tutela, ma anche azioni volte a migliorare il paesaggio degradato.

Si coglie nella Convenzione europea il significato innovativo di un progetto che pone le politiche paesaggistiche come parte essenziale del governo partecipato del territorio, per una migliore qualità della vita delle persone che lo abitano.

I due documenti condividono tuttavia un tratto abbastanza importante: la centralità dell'essere umano e delle sue attività nella valutazione del paesaggio.

4. La Convenzione sul valore dell'eredità culturale

Nel 2005 fu approvata la *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, comunemente detta Convenzione di Faro, dal luogo ove fu firmata, ratificata dall'Italia nel 2103. Nella versione italiana il termine «cultural heritage» è stato tradotto come «eredità culturale» per evitare confusione con la dizione di patrimonio culturale contenuta nel *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

Nello stesso anno l'Unesco adottò la *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, punto di arrivo di un percorso sulla diversità culturale oggetto di riflessione già da molti anni.

CECILIA SODANO

Entrambi gli strumenti propongono una visione allargata di cultura e di patrimonio.
La Convenzione di Faro definisce l'eredità culturale

un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente dalla loro appartenenza, come riflesso ed espressione dei propri valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione tra l'uomo e i luoghi nel corso del tempo.

Si propone un nuovo concetto di patrimonio culturale, considerato come entità soggettivamente interpretabile e come risorsa in grado di contribuire allo sviluppo umano, alla qualità della vita e alla costruzione di una società pacifica e democratica.

In questo documento, come nella *Convenzione europea del paesaggio*, le popolazioni assumono un ruolo essenziale nel processo di identificazione del patrimonio; si «sposta l'attenzione dal patrimonio in sé considerato, alle persone, al loro rapporto con l'ambiente circostante e alla loro partecipazione attiva al processo di riconoscimento di valori culturali» [Carmosino 2013, 1].

La convenzione non si occupa specificamente di paesaggio, tuttavia questa nuova concezione di patrimonio, che ne propone un approccio integrato e interdisciplinare, sottende un forte legame tra esso e il paesaggio: entrambi sono concetti unificanti; entrambi costituiscono l'interfaccia tra la percezione del mondo che hanno le popolazioni e il mondo stesso. «Il paesaggio, si potrebbe dire, è ciò che noi percepiamo del mondo presente, il patrimonio è quello che percepiamo e capiamo del passato e tutto quello che esso ci ha lasciato in eredità» [Fairclough 2009, 31].

Conclusioni

I documenti presentati nascono nell'ambito di due diverse organizzazioni internazionali, con vocazioni e obiettivi diversi. Pur con queste premesse e considerando che il dibattito sul patrimonio non è frutto di una evoluzione organica, è tuttavia possibile osservare come dagli anni '60 del secolo scorso a oggi si sia evoluta l'idea di patrimonio culturale, inizialmente concepito come un insieme di oggetti materiali rigidamente corrispondenti alle due categorie di natura e cultura fino a una visione allargata e interdisciplinare che comprende non solo il patrimonio materiale e immateriale, ma anche idee e valori, in una nuova concezione che considera il patrimonio come risorsa fondamentale per il benessere dell'uomo e per lo sviluppo sostenibile. Infine, con l'apertura di nuove prospettive per la partecipazione pubblica nel processo di identificazione dei valori, la concezione di patrimonio si è ampliata da oggetto ad azione, da prodotto a processo [Fairclough 2009, 29].

La riflessione sul paesaggio e sul paesaggio culturale ha costituito uno snodo importante di questo percorso, legando per la prima volta natura e cultura, persone e luoghi, elementi tangibili e intangibili.

Sitografia

<http://World Heritage List.unesco.org/en/culturallandscape/>

<http://ip51.icomos.org/landscapes/Declarados%20PM%20y%20bibliograf%eda.pdf>

- CARMOSINO, C. (2013). *La convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, in «Aedon», n. 1. (<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, consultato il 6 giugno 2016).
- COUNCIL OF EUROPE (2000). *European Landscape Convention*, Florence, 20 October 2000, World Heritage List-2001/WS/2. (<http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/Council%20of%20Europe%20-%20European%20Landscape%20Convention.pdf>, consultato 6 giugno 2016).
- COUNCIL OF EUROPE (2005). *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, Faro, 27 October 2003, Details of Treaty No.199 (<http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199>).
- FAIRCLOUGH, G. (2009). *New heritage frontiers*, in «Heritage and beyond», Strasburg: Council of Europe (https://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/identities/PatrimoineBD_en.pdf, consultato 6 giugno 2016).
- FOWLER P. J. (2003). *World Heritage Cultural Landscapes 1992-2002: a Review and Prospect*, in «World Heritage Papers 7», Paris: Unesco World Heritage Centre (<http://World Heritage List.unesco.org/en/series/6/>, consultato il 15 maggio 2016).
- MITCHELL, N., RÖSSLER, M., TRICAUD, P. M., (2009). *World Heritage Cultural Landscapes. A handbook for Conservation and Management*, World Heritage Paper No. 26, Paris: Unesco (http://World Heritage List.unesco.org/documents/publi_wh_papers_26_en.pdf, consultato il 15 maggio 2016).
- PRIORE, R. (2005). *Verso l'applicazione della Carta Europea del Paesaggio in Italia*, in: «Aedon», n.3 (<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2005/3/priore.htm>, consultato 6 giugno 2016).
- RÖSSLER, M. (2000). *World Heritage Cultural Landscapes*, in «Landscape stewardship: new directions in conservation of nature and culture», 17/1 (<http://www.georgewright.org/171rossler.pdf>, consultato 15 maggio 2016).
- TRAMONTANA, A. (2007). *Il patrimonio dell'umanità dell'UNESCO. Un'analisi di semiotica della cultura*, tesi di dottorato in Semiotica, Università degli studi di Bologna, a.a. 2006-2007 (http://amsdottorato.unibo.it/222/1/Tesi_Tramontana.pdf, consultato il 15 maggio 2016).
- UNESCO (1972). *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*, adopted by the General Conference at its seventeenth session, Paris, 16 November 1972, World Heritage List-2001/WS/2 (<http://World Heritage List.unesco.org/en/conventiontext>, consultato il 15 maggio 2016).
- UNESCO (1992). *Revision of the Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention: Report of the Expert Group on Cultural Landscapes*, La Petite Pierre (France), 24 - 26 October 1992, World Heritage List-92/CONF.202/10/Add (<http://World Heritage List.unesco.org/archive/pierre92.htm>, consultato 15 maggio 2016).
- UNESCO (1993). *Report of the international expert meeting on "Cultural Landscapes of outstanding universal value"*, Cartagena, Colombia 6-11 December 1993, World Heritage List-93/INF. 4 (<http://World Heritage List.unesco.org/archive/93-2-f04.htm>, consultato 15 maggio 2016).
- UNESCO (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, adopted by the General Conference at its 32nd session, Paris, 17 October 2003 (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, consultato il 15 maggio 2016).
- UNESCO (2004). *Cultural Landscapes: the Challenges of Conservation*, World Heritage Paper N. 7, Paris: UNESCO, World Heritage Centre (http://World Heritage List.unesco.org/documents/publi_wh_papers_07_en.pdf, consultato il 15 maggio 2016).
- UNESCO (2012). *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Paris: UNESCO World Heritage Centre (<http://World Heritage List.unesco.org/archive/opguide12-en.pdf>, consultato 15 maggio 2016).

Il paesaggio culturale della laguna sipontina al Museo archeologico della Daunia

The cultural landscape of sipontina lagoon to the National Archeological Museum

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

Segretariato regionale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo per la Puglia, Soprintendenza archeologica per la Puglia

Abstract

Manfredonia and her own castle, where the National Archeological Museum (MMUD) is located, have always been closely linked to the surrounding landscape characterized by various elements among which the alluvial plain crossed by perennial streams and the long coast that from jagged it becomes linear and, somewhere, marshy. In the context of a project of restoration and organization of the Museum, a new exhibition in the program "Attrattori culturali, naturali e turismo" (Programma Operativo Interregionale Puglia 2013/2017), the monument has been considered the ideal place whether to narrate, through the archaeological collections, the history of civilization that developed from prehistory up to the end of the ancient age, the stories of a territory strongly characteristic but few known and with a higher potential of development. This contribution tells the development of this story and as the different contributions, landscape, archaeological, architectural and technological are entwined confirming the interdisciplinary nature of the project and his purpose to allow and to deliver to the visitors of the Museum the reading of a "cultural landscape" from the point of view of take back places and cultures.

Parole chiave

Paesaggio, acqua, instabilità, racconto, cultura
Landscape, water, instability, story, culture

Introduzione

La città di Manfredonia e il suo castello hanno da sempre mantenuto uno stretto legame con il paesaggio circostante, caratterizzato da vari elementi identitari, come la vasta piana alluvionale segnata da corsi d'acqua perenni e il lungo litorale che da frastagliato diventa, con il suo entroterra, lineare e a tratti paludoso.

Il castello, a seguito di un progetto di restauro e di riallestimento - Attrattori culturali, naturali e turismo, Programma operativo interregionale Puglia 2013/2017 -, oggi sede del Museo Archeologico della Daunia, che è stato inteso come luogo ideale dove narrare, attraverso le collezioni archeologiche, la storia delle civiltà che vi si svilupparono a partire dalla preistoria fino alla conclusione dell'età antica e le vicende di un territorio poco noto al grande pubblico. Mediante l'intreccio di diversi apporti, paesaggistico, archeologico, architettonico e tecnologico, si raccontano le peculiarità, le trasformazioni e le invarianti di questo ambito, al fine di consentire ai visitatori del museo la lettura di un paesaggio più ampio, in un'ottica non solo conoscitiva ma di riappropriazione dei luoghi e delle sue culture.

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

1. Il passato che si annida in un paesaggio d'acqua

Il tratto di costa su cui si affaccia la città di Manfredonia è stato da sempre caratterizzato dalla presenza variabile della laguna sipontina, condizionata nella sua estensione e profondità dalle foci dei corsi d'acqua perenni di origine appenninica Candelaro, Cervaro e Carapelle che, giungendo verso l'Adriatico formavano con i loro apporti detritici un ininterrotto susseguirsi di stagni e paludi, lungo un litorale a tratti quasi impermeabile, segnato da un imponente sistema di cordoni di dune [Anzidei, Esposito, Morini 2010, 17-23; PPTR 2016].

In ragione di queste caratteristiche geomorfologiche, per secoli quest'area, a differenza della parte più meridionale della costa adriatica, punteggiata da centri di una certa rilevanza, si è presentata come un enorme spazio privo di stanziamenti stabili, abbandonati di volta in volta o trasferiti per via delle variazioni cicliche di questo paesaggio d'acqua.

Le stazioni più antiche furono quelle di Coppa Navigata, Salapia e Sipontum. Coppa Navigata, anticamente lambita dal mare, ebbe diverse epoche di occupazione a partire dal Neolitico tra il VII e il IV secolo avanti Cristo, durante gli inizi dell'Eneolitico tra il IV e il III secolo avanti Cristo e nell'età del Bronzo tra il III-II secolo avanti Cristo, quando divenne sede di un insediamento fortificato che rimase attivo fino alle prime fasi dell'età del Ferro tra il IX e il III secolo avanti Cristo.

Salapia, ovvero *Salpia vetus*, a Torretta dei Monaci sul Fosso Marana di Lupara, veniva descritta da storici antichi come Livio, Plinio e Cicerone in relazione al lago e alla palude omonima. Anche Lucano menzionava una *Salapina palus* e Vitruvio e Strabone raccontavano che presso il lago di Salpi il mitico Diomede, eroe etolo-argivo, fondò Salapia porto di Argirippa. Il primo insediamento di Sipontum era invece localizzato nei pressi della Masseria Cupola-Beccarini a sud del Candelaro [Chelotti 2009, 13-48].

In epoca romana, tra il III secolo avanti Cristo e il VI secolo dopo Cristo nuove fondazioni, dovute alla ineludibile necessità di nuovi spazi, rimodellarono l'ossatura di questo territorio: la Salapia sul monte di Salpi, secondo la citazione vitruviana, venne ricostruita nella seconda metà del I secolo avanti Cristo con il suo porto aperto in mare, lungo la sponda occidentale del lago di Salpi, in un luogo più salubre.

Durante gli inizi del II secolo avanti Cristo, a causa delle aree paludose e malsane, il programma coloniaro delineato si svuotò di significato e Siponto fu trasferita dai triumviri Iunius Brutus D., Baebius Tamphilus M. e Helvius M. in un territorio confiscato all'antica città di Arpi, punita per la posizione filo-cartaginese durante la guerra annibalica [Livio, 34, 45, 1-3].

La marginalizzazione di questi primi insediamenti dovuta alla complessità delle strutture ambientali e al prevalere di una natura considerata ostile, visse lunghe dinamiche temporali, scandendo l'architettura del paesaggio con una marcata accentuazione dei rapporti gerarchici tra città e campagna. Il tutto avvenne su una scala geografica di modeste dimensioni, in stretta correlazione con una rete paesaggistica dalla vocazione composita, che dettò opportunità e possibilità di sfruttamento delle risorse, ma anche significative presenze di vincoli ambientali e spaziali, in un determinismo fisiografico ben leggibile nelle ricostruzioni delle fonti storiche.

In età medioevale si determinò una nuova scala gerarchica insediativa. La nascita di Manfredonia, fondata da Manfredi nel 1256 in traslazione dell'antica Siponto, è richiamata come grande evento urbanistico nelle fonti tardo duecentesche e trecentesche. Per il cronista Salimbene de Adam l'*urbis nova* sarebbe potuta diventare, nell'attuazione del

progetto del re svevo, che venne di persona a tracciare la pianta delle mura e delle strade, una delle più belle città del mondo, con «il miglior porto, che sia da Vinegia a Brandizio». Un porto destinato a diventare secondo lo storico Malispini l'unico approdo della Capitanata per l'esportazione di prodotti agricoli, con la frequentazione di mercanti veneziani o provenienti dalla sponda orientale adriatica.

La scarsa salubrità dell'aria, legata all'impaludamento e ai cambiamenti del territorio sipontino, con l'insabbiamento anche dell'area portuale omonima, dettò il trasferimento definitivo degli abitanti di Siponto nella citata nuova città di fondazione, come ricorda il diploma del 7 novembre 1263 [Violante 2008, 9-24]. In realtà, anche lo sviluppo di Manfredonia nel corso dei secoli fu fortemente condizionato dalla presenza della laguna contigua variabile e malsana, nonostante la posizione più favorevole a ridosso del costone montuoso del Gargano, nonché i numerosi interventi di bonifica e canalizzazione progettati e realizzati in tempi differenti.



Fig. 1: *Pianta Topografica delle Paludi sipontine di Manfredonia*. L. Oberty. 1829 (Foggia, Archivio di Stato, *Piante topografiche*, atl.12, tav. 13).

In età moderna un nuovo profondo cambiamento delle condizioni climatiche portò all'incremento della portata del Candelaro e del Cervaro, con il conseguente innalzamento del livello di acqua nelle paludi che determinò la formazione dei due laghi di Versentino e Salso. Di conseguenza la prima metà del secolo scorso fu segnata da importanti e decisivi piani di regimentazione delle paludi con la conseguente costruzione di borghi e villaggi di bonifica, per far fronte all'arretratezza produttiva e al dissesto idraulico delle aree umide perennemente infestate dalla malaria. Cambiò così l'organizzazione spaziale del territorio con il progetto di colonizzazione del fascismo e le trasmissioni contadine sui terreni bonificati, mentre congiuntamente si intensificarono i processi di recupero idrogeologico

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

del territorio e le attività di estrazione del sale, attività già avviate in epoca romana, con la conseguente trasformazione di questo ‘paesaggio d’acqua’.

Le opere avviate nel 1930 dal Consorzio per la Bonifica di Capitanata, i mutamenti tecnologici che riguardarono la meccanizzazione dell’attività produttiva legata all’estrazione del sale, nonché la nascita di vari insediamenti turistici, infine, influirono sui nuovi equilibri economici e politici dei paesaggi che si dispiegavano e si dispiegano tutt’oggi lungo la costa contigua alla città di Manfredonia.



Fig. 2: la laguna nei pressi della città di Manfredonia, 2016 (foto di A. Guarnieri).

2. Il racconto del territorio nel nuovo progetto di allestimento del Museo archeologico della Daunia

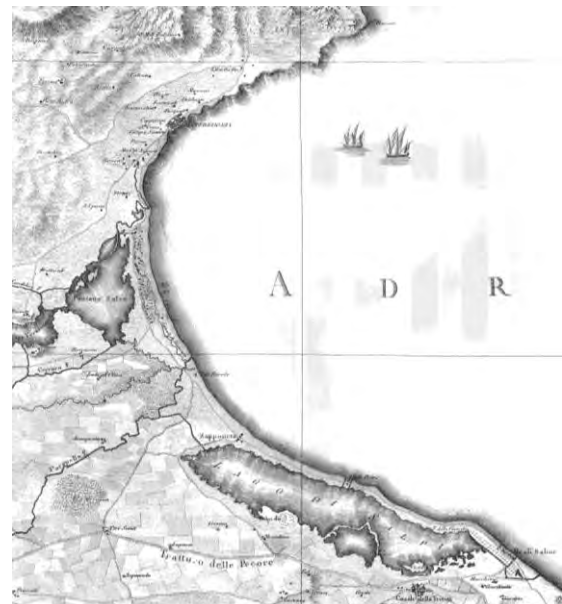
Nell’ambito della redazione e realizzazione del progetto di riallestimento del nuovo Museo archeologico della Daunia presso il castello di Manfredonia, il *MMUD*, si è rivelata di fondamentale importanza l’analisi del territorio in questione, nella sua dimensione geografica e nella sua evoluzione storica. La riscoperta delle valenze paesaggistiche che hanno condizionato e determinato la nascita e lo sviluppo delle civiltà che fiorirono in quest’area ha consentito di riorganizzare le esposizioni archeologiche ma anche di offrire un racconto più ampio in un museo inteso non più esclusivamente archeologico ma come museo della città di Manfredonia e del suo contesto paesaggistico, con l’obiettivo di mostrare una cultura poco nota e di cui doversi riappropriare. A fronte di un complesso lavoro interdisciplinare, che ha visto l’intreccio di competenze archeologiche, architettoniche, paesaggistiche e tecnologiche, si è deciso di dedicare la prima sezione allestitiva del monumento proprio al racconto dell’evoluzione del paesaggio d’acqua della laguna sipontina. Una sorta di biglietto da visita, ubicato nei pressi dell’ingresso, con l’intento di trasmettere la vocazione ultima del museo, che è quella di innestarsi sul territorio, al fine di comprenderlo e di ampliarne la conoscenza.

Partendo dai valori percettivi di una delle aree umide più importanti del litorale adriatico, è stato intrapreso un complesso itinerario di valorizzazione di un mondo terracqueo antropizzato, strategico nella commistione di componenti culturali e paesaggistiche diversificate. Nella consapevolezza che i valori e i caratteri originari della laguna sipontina sono stati definitivamente modificati dall'azione naturale e antropica e che l'attuale perimetro di queste terre costituisce un'unità paesaggistica da conoscere e tutelare, è sembrato importante rompere la dimensione lacustre e dell'attuale skyline costiero, coinvolgendo il paesaggio culturale.

Nella ricostruzione della connotazione fisica e umana di questa terra, la grande sfida è stata quella di cercare di ampliare lo sguardo dei visitatori, trasformandoli da «formiche o rane intorno a uno stagno... a signori del mare»¹.

Questo racconto è stato delineato utilizzando linguaggi e tecnologie differenti. Si è partiti con il linguaggio tradizionale, affidato alla descrizione e alla selezione di mappe storiche, foto d'archivio, dipinti settecenteschi stampati su un pannello in plexiglass opalino di grandi dimensioni, disposto sulla muratura faccia a vista dell'antico castello.

Tra le numerose mappe significative dell'area, redatte in tempi e luoghi diversi, sono disegnati i confini e i caratteri geografici identitari di quest'ambito, quali, in particolare, i fiumi perenni e la laguna sono quasi sempre segni omogenei. Tra queste particolarmente significativa è la mappa redatta da G. Mercatore nel 1590, seguita qualche anno dopo da quella di M. Cartaro e A. Stelliola Cola del 1590-1594 o ancora la *Capitanata olim Mesapie et Japigiae pars* di A. Mangini del 1608 e per concludere la chiara rappresentazione di G. A. Rizzi Zannoni del 1808, basata sulla ricognizione della cartografia sino ad allora prodotta e sul rilievo trigonometrico dell'intero territorio [Ventura, 2010, 12-20].



Figg. 3-4: G. Mercatore, *Puglia Piana, Terra di Bari, Terra d'Otranto, Calabria et Basilicata*, realizzata, 1590; G.A. Rizzi Zannoni, *nuovo atlante del Regno*, 1808 (Ventura 2010).

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

Suggestive anche le planimetrie che meglio delineano l'estensione delle paludi contigue alla città di Manfredonia e i vari interventi ingegneristici volti a migliorare le condizioni di salubrità della nuova città [Nardella, 1997,31]. Eloquenti infine le foto storiche in bianco e nero riprodotte da quelle conservate presso l'archivio di Stato di Foggia, che documentano i difficili anni della bonifica, come anche la chiarezza descrittiva dei dipinti di Giuseppe de Nittis, artista di Barletta, che nell'Ottocento riprodusse fedelmente brani di paesaggio affatto dissimili da quelli ancora superstiti, godibili presso il lago Salso o lungo la foce del Carapelle.

Per raccontare, poi, in maniera ancora più incisiva come si è evoluta nel corso del tempo questa terra di margine, in cui l'ordine e la misura dell'abitare hanno dovuto tener conto del ruolo attivo delle acque nella modellazione del territorio, è stata progettata una teca *multilayer* composta da sette stati interattivi, corrispondenti alle epoche storiche che vanno dal Neolitico antico fino ai giorni nostri e alle relative trasformazioni antropiche.

In ogni strato viene mostrata la ricostruzione del paleo ambiente in questione, in modo da consentire l'osservazione delle complesse dinamiche della pianura costiera, con particolare riferimento agli aspetti idro-geologici e alla posizione rivierasca degli insediamenti. L'analisi si è avvalsa di modelli evolutivi caratterizzati da lunghe scale temporali e da notevoli variazioni morfologiche, messi a punto con metodologie multidisciplinari quali sondaggi geognostici, campionature stratigrafico-paleontologiche, studio delle sequenze geoarcheologiche [Caldara, Pennetta, Simone 2003, 124-133].

Il visitatore scorrendo *layer* differenti sovrapposti può cogliere e comprendere in maniera interattiva l'evoluzione dell'equilibrio dinamico delle forme lagunari che, in particolare durante le prime tre fasi storiche rappresentate, sono caratterizzate da un'evidente instabilità. A partire dallo strato corrispondente al Neolitico si legge chiaramente come i fiumi Carapelle, Cervaro e Candelaro, un tempo dagli alvei più larghi, con un intenso

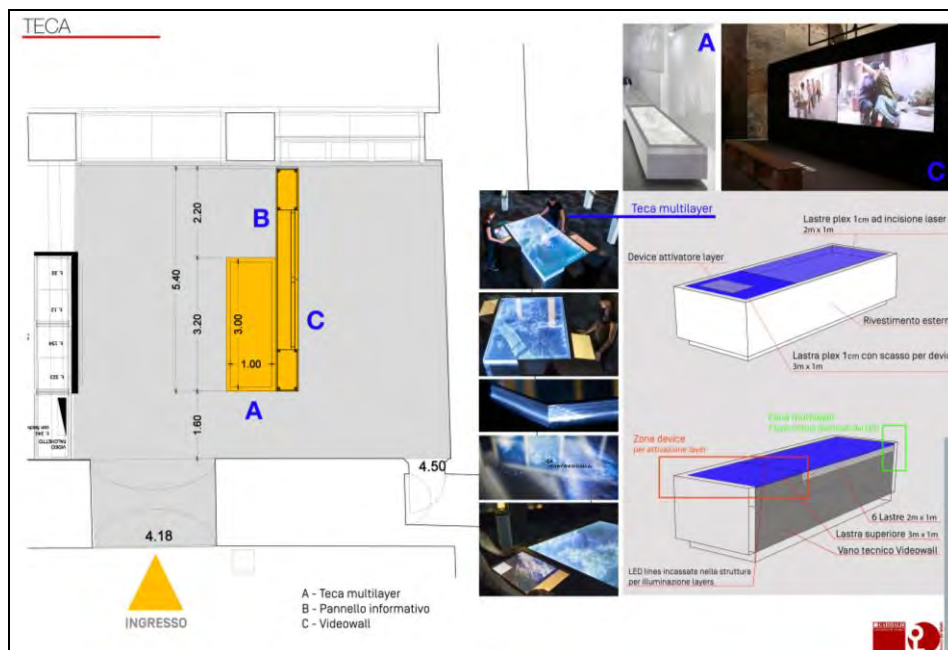


Fig. 5: la prima sezione allestitiva del Museo archeologico della Daunia dedicata al „paesaggio d'acqua“ e la teca multilayer, 2015.

meccanismo di erosione fluviale hanno definito il bilancio di produzione e il trasporto di sedimenti, nonché il variare di parametri come il ricambio idrico e la salinità.

Contestualmente la piana costiera, interessata dall'impaludamento, conseguente sia alla naturale subsidenza dei depositi olocenici e sia all'innalzamento del livello del mare, risulta marcata da cordoni litoranei, peraltro ancora presenti sotto l'attuale livello marino. Tale apparato di dune costiero vide, in seguito, ulteriori variazioni con la formazione di uno stretto e lungo cordone litorale sabbioso con un'interfaccia mare/laguna reso complesso da canali.

Macroscopici cambiamenti climatici durante il neolitico recente con fenomeni di aridità ridussero il fenomeno dell'interazione antropica con quest'area e l'ampio specchio lagunare si trasformò in una grande sabhka [Boenzi, Caldara, Moresi, Pennetta 2001, 93-104].

Così come rappresentato nel terzo layer, eventi morfogenetici naturali durante l'età del

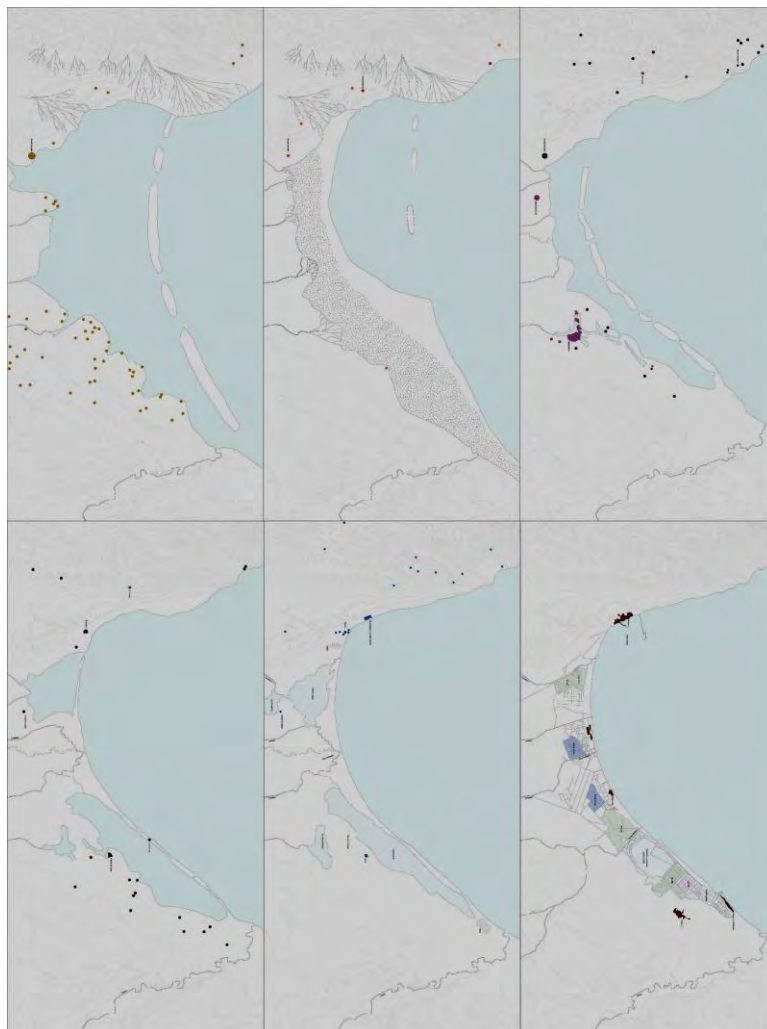


Fig. 6: Le trasformazioni del „paesaggio d'acqua“, raccontati nei sei strati della teca multilayer. Progetto di A. Guarnieri, M. Corrente, L. Ruzza, L. Colombo, D. Dispoto, 2016.

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

bronzo, caratterizzati da un clima mite secco, hanno ulteriormente influito sui caratteri fisiografici dell'ambiente con oscillazione del livello del mare e abbassamento della falda acquifera.

La specificità archeologica di questo ambito, quindi, è stata segnata da dinamiche geoantropiche del tutto particolari, in un insieme geografico in continua trasformazione e dalle interrelazioni dinamiche tra terra ed acqua.

Proprio questa immagine mobile del paesaggio, con la creazione di nuove strutture e nuove forme, ha indirizzato la ricerca verso una geometria dei luoghi storici del *sinus sipontinus* che presuppone di volta in volta come si siano reinventate le città, in una catena di generazioni dell'abbandono dei luoghi malsani e di rifondazioni. La lettura diacronica di questi ambiti attorno alla *Salpina palus* ci disvela, poi, identità stratificate nel tempo con villaggi preistorici trincerati, città daunie di antica fondazione e la molteplicità dei modi abitativi dall'età preromana fino alla grande epoca delle bonifiche.

Il proto-paesaggio di queste aree umide è quindi policentrico, nell'osmosi tra aggregazioni di genti, nel quadro dell'insediamento sparso, e nelle programmazioni agrarie e urbanistiche della politica romana.

Il racconto tradizionale storico-descrittivo su pannello e quello interattivo sono stati poi implementati con la progettazione e il montaggio di un video proiettato a ciclo continuo su un doppio schermo nella stessa sezione allestitiva. Un video sonoro, implementabile nel tempo, in un'ottica di continuo arricchimento ed evoluzione dell'offerta museale, in cui si sono volute mostrare le bellezze del paesaggio d'acqua di oggi, riprese prevalentemente con il drone. La vista dall'alto ha consentito di offrire un punto di vista inconsueto e più vasto, mostrando immagini molto simili a quelle dei paesaggi più antichi descritti, accompagnando così il visitatore verso la conoscenza di peculiarità che si fondono con la storia, in una straordinaria simbiosi di natura, arte, cultura e tradizioni.



Fig. 7: la laguna sipontina vista dall'alto, 2014 (foto di A. Guarnieri).

Conclusioni

In questo progetto approcci e linguaggi evidentemente differenti si sono confrontati in maniera dialettica, con il preciso intento di riconsegnare la percezione della storicità dei paesaggi e della loro importanza culturale nella definizione delle identità territoriali.

La storia di questo paesaggio d'acqua contrassegnato da una perenne instabilità, e dunque da equilibri molto labili di cui permangono però ancora oggi segni identitari forti, può continuare a influenzare soprattutto in termini culturali lo sviluppo di questa terra. Segni del passato e del presente a disposizione di chi voglia leggerli, si propongono così come strumento formativo per le generazioni future.

Ci si può chiedere, nella percezione dei nuovi assetti naturali e produttivi e nella misura delle trasformazioni, se sia ancora possibile recuperare un rapporto dialettico tra uomo e natura in queste zone umide. Muovendosi alla ricerca del paesaggio, con particolare attenzione alla geografia culturale, emerge il senso dei luoghi e il valore identitario del contesto ambientale. La percezione di un paesaggio culturale è certamente possibile in un processo di significazione che richiama le antiche interrelazioni tra le genti italiche dell'area adriatica e la grecità sin dall'età della precolonizzazione. Molte sono allora le invariabili della sedimentazione stratigrafica del passato e molte le possibili, nuove narrazioni. Com'è noto, il paesaggio non è solo panorama e semplice contemplazione, ma patrimonio culturale peraltro in continua evoluzione, un'evoluzione che può essere governata tramite la sua conoscenza.

Bibliografia

- ANZIDEI, M., ESPOSITO, A., MORINI A. (1999). *Il quadro geomorfologico e geologico*. In: *Siponto antica*, a cura di M. Mazzei. Foggia: Grenzi, pp. 17-23.
- BOENZI F., CALDARA M., MORESI M., PENNETTA L. (2001). *History of the Salpi lagoon-sabha (Manfredonia Gulf, Italy)*. In «It. Journ. Quarter. Sc», 14, 2, pp. 93-104.
- CALDARA, M. A., PENNETTA, L., SIMONE, O. (2003). *Holocene Evolution of the Salpi Lagoon (Puglia, Italy)*. In «Journal Coastal Research», vol. SI36, pp. 124-133.
- CALDARA, M. A., MUNTONI, I. M., FIORENTINO, G. (2011). *Hidden Neolithic landscapes in Apulian Region, in Hidden Landscapes of Mediterranean Europe. Cultural and Meth-odological Biases in Pre- and Protohistoric Landscape Studies. Siena, Italy, may 25-27, 2007*. A cura di M. Van Leusen, G. Pizziolo e L. Sarti, in «British Archaeological Reports - International Series», 2320, pp. 183-191.
- CASSANO, S. M., CAZZELLA, A., MANFREDINI, A., MOSCOLONI, M. (1987). *Coppa Navigata e il suo territorio*. Roma.
- CHELOTTI, M. (2009). *Regio II – Apulia et Calabria. Sipontum*. In «Supplementa italica» 24, pp. 13-47.
- CIUFFREDA, A. (2010). *I reggimentali sipontini tra Cinque e Settecento*. In *Storia di Manfredonia Volume II, L'età moderna*, a cura di S. Russo. Bari - S. Spirito: Edipuglia, pp. 9-49.
- DE ADAM, S. (1966). *Cronica*. Bari: Scalia.
- DE FEUDIS, N. (1978). *Manfredonia tra 700-800 il territorio*, quaderno n. 10, Foggia: Graftud.
- DE MATTIA, F. (2004). *Le trasformazioni del territorio e del paesaggio sud-costiero Dauno*. In *Coste di Puglia. Siti Tipologicamente rilevanti*. Bari: Adda editore, pp. 107-168.
- IAZZETTI, V., NARDELLA, M. C. (1997). *Manfredonia: l'immagine del territorio tra XVII e XIX secolo. Mostra documentaria*. Manfredonia: Tipolitografia M. Armillotta.
- INGRAMO, M., RIZZI, V., CALDARELLA, M. (2008). *Il Lago Salso di Manfredonia. Dalla Bonifica all'oasi*. Foggia: Grenzi editore.
- LICINIO, R. (2008). *Storia di Manfredonia. Volume I. Il Medioevo*. Bari-S. Spirito: Edipuglia.
- MALISPINI, L. (1930). *Istoria fiorentina*. In *Rerum Italicarum Scriptores*, VII, Livorno, cap. 98, col. 978.
- MININNI, M. (2010). *La costa obliqua. Un atlante per la Puglia*. Roma: Donzelli.
- MONGELLO, L. (2004). *Lettura critica e rappresentazione degli elementi che strutturano gli ambienti delle coste del Gargano*. In *Coste di Puglia. Siti Tipologicamente rilevanti*. Bari: Adda editore.

ANITA GUARNIERI, MARISA CORRENTE

- NARDELLA, M. C. (1997). *Il territorio nella cartografia storica*. In MAZZEI, M. *Siponto antica*. Foggia: Grenzi editore.
- RUSSO, S. (1999). *La bonifica delle paludi*. In MAZZEI, M. *Siponto antica*. Foggia: Grenzi editore, pp. 333-337.
- RUSSO, S. (2009). *Storia di Manfredonia. Volume II. L'età moderna*. Bari-S. Spirito: Edipuglia.
- SCHMIEDT, G. (1973). *Contributo della fotografia aerea alla ricostruzione dell'antica laguna compresa fra Siponto e Salapia*. In «Archivio storico pugliese», 26 (1-2), pp. 160-172.
- Terra e mare. Paesaggi del sud da Giuseppe de Nittis a Giovanni Fattori*, (2009). Milano: Silvana editoriale.
- VENTURA, A. (2010). *Capitanata in carta, la rappresentazione del territorio dal XIV al XX secolo*. Foggia: Grenzi editore.
- VENTURA, A., GRENZI, C. (2008). *Imago Gargani*. Foggia: Grenzi editore.
- VIOLANTE, F. (2008). *da Siponto a Manfredonia: note sulla „fondazione“*. In: *Storia di Manfredonia, volume I, Il Medioevo*. A cura di LICNIO, R. Bari-S. Spirito: Edipuglia, pp. 9-24.

Sitografia

<http://paesaggio.regione.puglia.it/index.php/area-download/16-downloads/218-elaborati-pptr-approvato.html>, 2016

<http://www.archiviodistatofoggia.beniculturali.it/> 2016

Note

¹ Plat. *Fedone* 109.

Anita Guarnieri è autrice dell'Introduzione del capitolo n. 2 e delle Conclusioni; Marisa Corrente è autrice del capitolo n. 1.

Representing the Invisible. Scenarios of the Underground Spaces

STEFANO TORNIERI

Università IUAV di Venezia

Abstract

The most recent politics of regeneration have gone beyond the old traditional systems. At the old approach it is going to replace another, more inter-disciplinary and more active, mainly based on the attractive and "inspiring" capacity of the landscapes, in which are carry out strategies with the purpose of incentivize and promote the economic and social development of the cities. The presented case examines the region of Algarve, in the south of Portugal, and more in detail the recent regeneration politics under development in the city of Loulè. Underground of this city extends 34 km of galleries of the unique rock salt mine in Portugal, today in phase of abandon. Recent politics about the urban regeneration of Loulè foresee that this underground landscape with incredible spatial and climate qualities (interior temperature 23° constant, and relative humidity 50% render this place a perfect ambient for the respiratory diseases therapy) will became part of the city, finding a strong link with the surface. The goal toward the Loulè politics are actually in agreement is to promote an high quality urban tourist product able to produce effects and interactions not only in the activities related with the tourism, (as ticket office, info-point etc. etc.) but in all urban functions. After an international workshop, which looks the active involvement of population, architects, landscape architects and local administration, have been developed some visions, that concern both the future function of this underground landscape and tangible design aspects. One of this is the accessibility at the underground landscape interpreted as a narrative path capable to explain and reveal, through some spatial sequence, a landscape of exceptional artistic inspiration destined to became a fulcrum of the city future urban and social development.

Keywords

Underground, tourism, regeneration, salt

Introduction

The most recent politics of regeneration and urban development have gone beyond the old traditional systems. At the old approach it is going to replace another, more inter-disciplinary and more active, in which are carry out strategies that pursue the competitiveness based on the territorial regeneration and cultural with the purpose of incentivize and promote the economic and social development of the cities. In this new approach the role of the tourism linked to the landscape peculiarity of a territory is fundamental. The presented case examines the region of Algarve, in the south of Portugal, and more in detail the recent regeneration politics under development in the city of Loulé. Underground of this city extends 34 km of galleries of the unique rock salt mine in Portugal, today in phase of abandon. Recent politics about the urban regeneration of Loulé foresee that this underground landscape with incredible spatial and climate qualities (interior temperature 23° constant, and relative humidity 50% render this place a perfect

STEFANO TORNIERI

ambient for the respiratory diseases therapy) will become part of the city, finding a strong link with the surface. The goal toward the Loulé politics are actually in agreement is to promote an high quality urban tourist product able to produce effects not only in the activities related with the tourism, as ticket office, info-point etc. etc.) but in all urban functions. The outstanding characteristics of this landscape will be main tourist attractor that will assume for that a leading role for competitiveness and territorial requalification. After a territorial overview in which are outlined the sets of problems related to the touristic attractive of the Algarve region, it will proceed to the description of the singularity of the mines of Loulé, exhibiting qualities and future development possibilities following their partial dismantlement. Successfully it will be illustrate a “vision”, a project of transformation of the mines that understand the theme of accessibility, the mobility and the paths as a necessary theme for the sites touristic promotion.

1. Territorial overview. The coastal strip and the hinterland of Algarve

The city of Loulé is located 50 km approximately in the hinterland of the Algarve region, in a Middle position between Faro and Albufeira, two important touristic destination during the summer season. From the post-revolution years Portugal has seen improve with a great evidence the tourism not only in Lisbon and Porto, the two major urban centre in Portugal, but also the touristic places along the south coast, Algarve and Costa Visentina mainly. During several decades, the Algarve region, endured a remarkable urban development as a consequences to the touristic one that it has been concentrated with major impact in the coastal strip. Gradually it increased the cities of Faro, with the construction of the airport, Portimão, and all the other sites on the coast as Quarteira, Albufeira, Lagos, Armação de Pera, Olhão, Tavira. Simultaneously, from the point of view of the touristic attraction, occurred a decline of interest for the hinterland cities as Silves, São Bras de Aportel, and Loulé. For this reason the infrastructural arrangement¹ of this region has seen the development of a double macro-road layout in the longitudinal direction (toward Spain) and a secondary cross layout made by the micro links between minor cities. A first longitudinal layout links together the hinterland centers meanwhile a second, located at 5 km approximately from the coast, links the vacation coastal centers.

2. Memories of the underground, the singularity of the mine of Loulé

With the infrastructural layout previously described, hinterland cities experienced a decrease of their impact of tourism attraction. Each city is facing this question combining different point of view. One first macro-scale approach see the hinterland cities cooperating for a combined development strategy where each city is useful to the other. A second approach is based on a more specific gaze, more careful to the territorial peculiarity to gain touristic attraction. This second approach, based on territorial competitiveness, even apparently in contradiction beside the macro-scale deals, it is necessary in order that each urban center to have the capacity to generate and value independently their own specificity. In this research of specificity one of the most important role is charged by the landscape² and the case of the rock salt mine of Loulé represent a place of primary interest. The rock salt mine extends under the ground of Loulé for 40 km tunnels approximately. Tunnels are placed at different levels, between 230 m and 270 m depth³. The extracted salt has a variable purity (more than 93% anyway) is used mainly for

the animal food industry, maintenance and road thawing, chemical industry. The rock salt geologic fault is 50 m thick approximately and it is included between a great stratum of 90 m thick gypsum and a limestone stratum thick as much. The mine extraction activity is taking place mainly in two levels, (230 m and 260 m depth respectively). The first extraction activity go back at the sixties when it carried out the first exploration well in the little village of Campinha de Cima, a few kilometres from the Loulé historic center.

Actually, after some decades of production increase in which the extracted material was traded in all Europe, the mine of Loulé is going to reduce its production. The company that handles the extractive activity is today in decision phase regarding the future of the mine and it recently started some negotiations with the municipality to identify the more adequate reuse strategy. Even if the activity will not be suspended at all the reuse strategy of this places for other goals seems to focus on the mine as an attractive landscape for tourism, and in the medical field, as treatment of respiratory diseases. The rock salt mines of Campina de Cima in Loulé provide a unique environment, with the air at a constant temperature of 23° all year round and a very low relative humidity of around 40-50%.

These conditions, together with the presence of salt, are known to provide a beneficial environment for people with respiratory problems, and so in this way the mine presents an exceptional therapeutic potential. The salt mines are also extremely safe, due to the robust and secure nature of the tunnels, and also due to the elastic nature of salt, which bends and does not fracture in the eventuality of seismic activity. The rock salt mines in Loulé represent a unique attraction of the city that is so far unexplored.



Fig. 1: Stefano Tornieri, foto di una galleria delle miniere di Loulé.

3. Regeneration from the underground, a visionary project?

The project⁴ proposes a solution to integrate the mine with the urban fabric of the city, creating a strong link between the city on the surface and the underground space⁵. This goal is developed analyzing the themes of accessibility to the mine, as well as the role of the mine in the urban regeneration of Loulé. The idea also considers a temporal scale of development, outlining the implementation of ideas at different time scales, in order to ensure an economically viable project. In this sense the idea focuses on designing a clear, functional link between the city and the mine, both in terms of architecture as well as policies, whilst keeping the function of the underground space open-ended. In this sense the goal of the municipality is to develop a project that remits to the history and memory of the mine, bringing an awareness of this unique heritage of the city Loulé, integrating the mines into the current identity of Loulé as a powerful image for the city. The design purpose aims to connect the two worlds – the surface and the underground – both for the local community as well, as for visitors to the city, as a generator of economic opportunity. As a first step the project propose a municipal rental strategy, whereby any individual or entity that rents certain properties in the city is conceded a chamber of the mine for business related promoting events. The properties for rent in the city would be targeting young people from all professions, both foreign and local. The aim of this strategy is to provide an opportunity for the development of a creative industry in Loulé, while simultaneously promoting the renting of properties in the city as a strategy for economic growth. (An example of this would be to target musicians who wish to have a quiet place to rehearse with good acoustic conditions. Another function the mines could serve is as a space for art or design exhibitions, as well as for events such as wine-tasting or food-tasting for young companies that want to promote their business.) Keeping in mind the proposals for the future expansion of the mine to the west, in the direction of the city centre, the project also considers the possibility of the development of other functions in the underground space that could be generators of economic growth. These functions should be strategically related with the unique characteristics of the mine, such as the exceptional quality of the air, which represents a opportunity for the development of a centre for treating respiratory diseases, or its unique safety characteristics, which represents an exclusive asset for the development of an underground hotel. In this way the development of any new function in the underground space of the mine should leverage on existing qualities of the mine in order to create a sustainable and viable economy.

In order for this economic strategy to be viable, it is necessary to focus on the development of a new access to the mine that could support larger fluxes of visitors. The first step will be to study an adequate location for a new entrance to the mine that was near the centre of the city. Having identified that the city has a strong west-east axis which begins at the Sanctuary of the Mãe Soberana and continues through the main avenue of Loulé, it is apparent that at the east end of the avenue, where it splits into two smaller roads that lead to the mine site, the reading of this continuity is lost. This location could be chosen as the new entrance to the mine, as it presented a large area of un-built land and a handful of unoccupied buildings that could be demolished. The space offers the opportunity to create an occasion on the surface that marks the entrance to the mine, such as a building or a large square or public space. This space works as an initial public interface that connects to the network of spaces that lead to the salt mine.

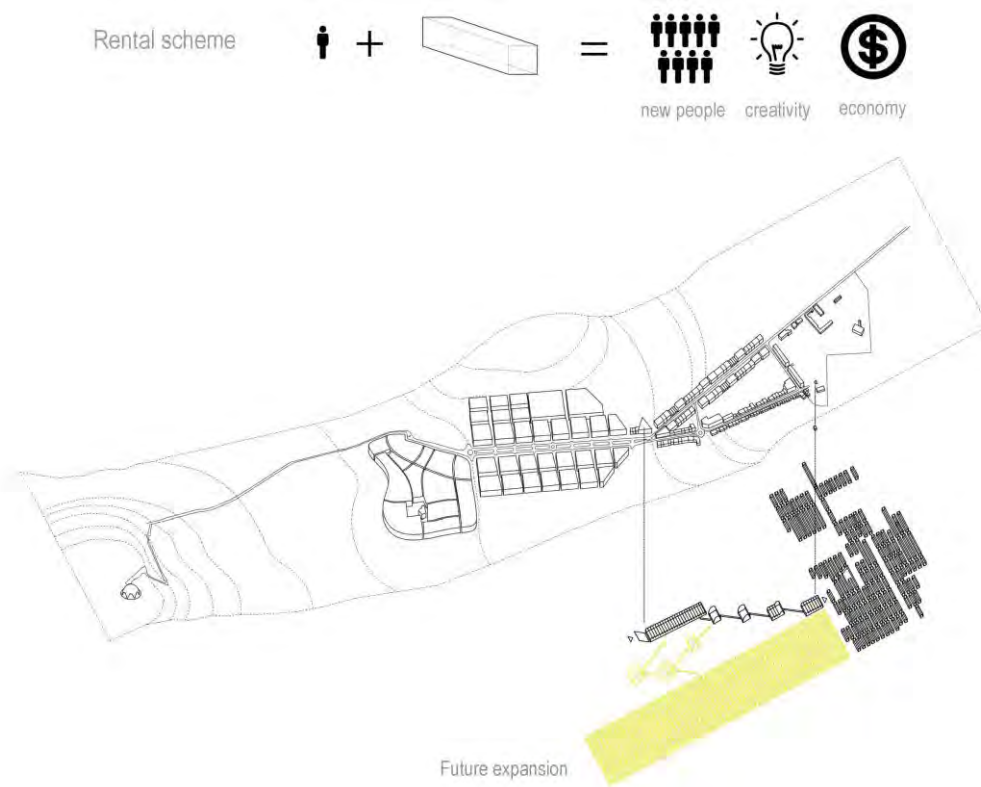


Fig. 2: The structure of the city, the different urban density and the project of the future connection with the mine. Authors: Martyna Cyran, Alberto Dianin, Francisco Pereira, Jenifer Rodrigues, Federica Scalise, Luka Sola, Stefano Tornieri. 2015.

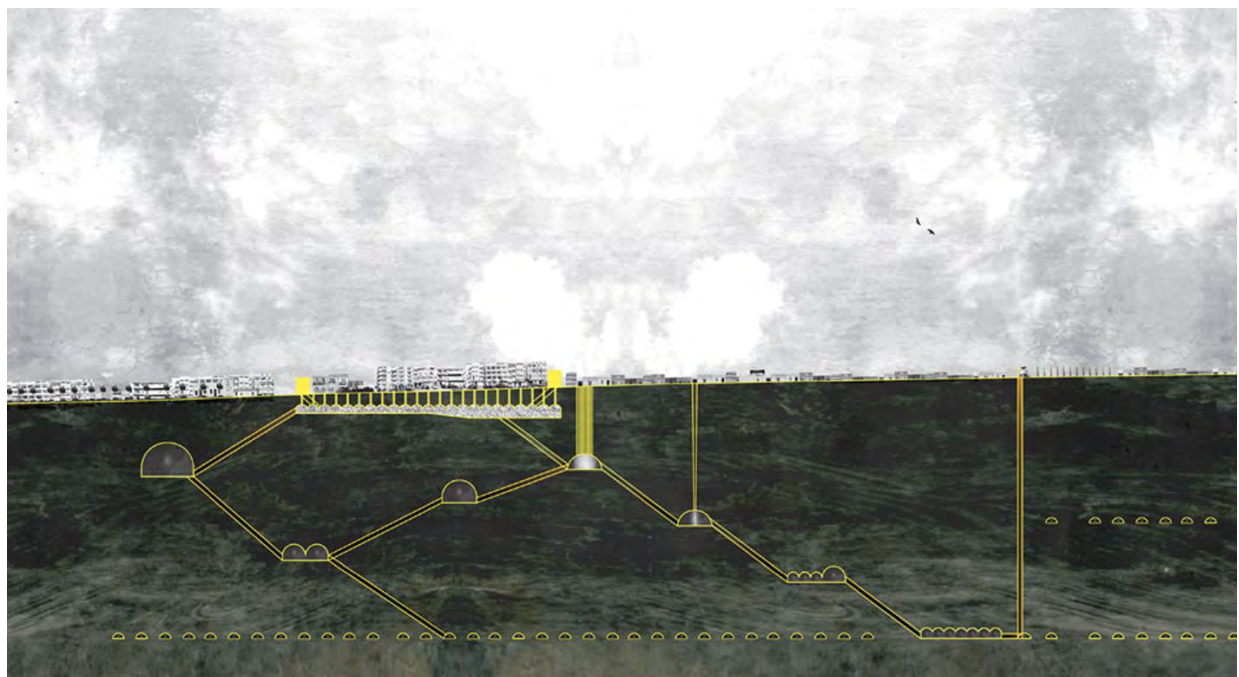


Fig.3: Cross section of the new access spaces. Authors: Martyna Cyran, Alberto Dianin, Francisco Pereira, Jenifer Rodrigues, Federica Scalise, Luka Sola, Stefano Tornieri. 2015.

STEFANO TORNIERI

The new access to the mine could be designed as a gradual descent through a succession of spaces in order to create an experience for people during their descent. This succession of spaces explore different spatial qualities in order to create a gradual transition from the city realm to the underground world. The spatial qualities adopted in the design of these spaces were dimension, volume, and light, as they represent powerful tools for characterising the nature of underground space. The theme of light can be adopted as a strategy to describe the descent in a visual form, using the differential refraction of light at different depths to describe the different stages of the underground spaces. In addition, this vision has to anticipate and deal with the mine expansion towards the city center because the municipality expects this system to grow and generate more accesses and space to the city, establishing an entire underground network. The opportunities offered by the underground space aim to attract local and new people to the east side of the city, namely the neighbourhood of Campina de Cima⁶, which suffered a loss in inhabitants following the gradual reduction of staff in the mining company over the years. A study was made of the abandoned houses and abandoned spaces around the mine area in order to promote the urban regeneration of these abandoned spaces. Eventually these abandoned areas could be transformed into buildings and/or public spaces that are linked to the mining activity (ex. an exhibition on the history of the mine, an information centre for visitors, a shop selling products from the mine, etc.) or that could become a part of the municipal rental scheme.

Conclusions

For what concerns the specific case of the underground spaces, the literary production of the XIX century and plenty of movies contributed greatly to creating the reserve of memories and images that come to our minds in different ways. Thus, this perception was never built through a direct experience, but through the literary and cinematographic production, which, though, had the effect of creating a more negative perception of life underground: an apparent noxious psychological impact made of space disorientation, claustrophobia, and other proved consequences of the prolonged life in the absence of natural light and of the possibility to physically see outdoor spaces. Maybe the only art that has always considered positively the underground world is architecture, which tried to study the specific issues of such spaces and to provide functional and spatially interesting answers. Let's think for a moment, just to have an immediate confirmation, to the underground stations of Naples, designed by Oscar Tusquets Blanca, or Stockholm, where natural light, ventilation and ground treatment, offer a vision of the space that does not result claustrophobic at all.

Underneath the major cities, in fact, the tunnels of the undergrounds are ever extending and arrange spaces that are much more complex than the simple entrance to the underground that we see from the above street. Today, many services, technical spaces, mobility infrastructures, environments that do not need natural light, museums, warehouses, car-parks, and laboratories are placed under ground, and their expansion is linked to the presence of shops, malls, distributive spaces that recall squares, becoming not only spaces that serve the above city, but also presenting themselves like valid alternatives. If we consider the efforts necessary to obtain a liveable under ground space, and the functions that we are used to attributing to such spaces, we can suppose that underground life can be pursued only in the more industrialized, sophisticated and

economically solid countries. Actually, the wide geographic distribution of spontaneous underground architectures, certifies that these could exist even without technology. The underground cities in Cappadocia, in central Turkey, the multi-storey under ground city of Pantalica in Sicily, and Tungwan in south China, all confirm that this type of life is still possible, even nowadays, since some of them are still inhabited. The current tendency, though, is to transform these areas in protected parks and touristic spaces.

Anyway, it is clear that the urban landscape transformations are always linked with the tourism development, especially in Europe, a country that has to incentive the tourism for refresh its own economy. The processes put in use are and has to be evolutionary. The processes gradually aim to the identification of the singularity into (and not against) the homologation process. The role of the landscape architect and the architect is, in this vision, a strategic role, a position able to investigate and to direct the municipalities toward the regeneration of the places.

This identification has to be placed side by side to the idea of innovation, linked to the creativity as a tool for touristic evolution. So the tourism has to be intended as an active phenomena, able to assume a central role in the urban dynamics. These choices incite a positive competitiveness between the various territorial part also in comparison with an international brand awareness. Those approaches show us a territory not intended as a fixed theatre scenery but as a dynamic palinsesto⁷, and in an economic sense, as a capital, as “tangible and non-tangible values box to manage, to make emerge, to modify, following the commerce demands”⁸. The development of new creative activities and the promotion of new urban dynamics need to re-think and to modify the design of the mobility infrastructure. As it happens for the commerce, where coexist demand and offer and there are several resources where the actors of this process are moving through. The offer, in the relation between tourism and landscape, is represented by several factors⁹(occupy offer, institutional, housing, environmental, etc etc). Between those factors it is necessary to underline the importance of the infrastructural offer, intended in a wide sense that include the mobility project, that include the pedestrian paths, bicycle paths and all the called “slow mobility”. The slow mobility has to be re-configured in function of the conception of the landscape as described before, putting together the goals as the understanding and the landscape esteem.

The case of Loulé and the described project tell us a vision, a possible scenario that could radically overturn, renew and increase the attraction of a city that, in this moment, doesn't know the potential of an extraordinary and “sublime” landscape as the one of the rock-salt mine.

References

- BUGATTI, A. (2010). *Progettare il sottosuolo-Underground design. Nella città densa e nel paesaggio-In the dense city and in the landscape*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- COPPETTI, B. (2009). *Muovere la terra - discrete tracce dell'architettura ipogea*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- DE CESARIS, A. (2012). *Il progetto del suolo-sottosuolo*. Roma: Gangemi.
- M.GELUK, M., MEIJENFELDT, E.V. (2003). *Below ground level: creating new spaces for contemporary architecture*. Basel.
- DELL'OSSO, R., ARDITA, V. (2011). *L'architettura delle infrastrutture ipogee*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- VANORE, M. (2013). *Il paesaggio nel progetto. Il paesaggio come progetto*, Roma: Aracne.

STEFANO TORNIERI

Websites

http://www.aguas.ics.ul.pt/faro_salgema.html (last check 05-29-2016)

<http://www.sulinformacao.pt/2015/08/minas-de-sal-gema-inspiram-workshop-internacional-de-arquitetura-em-loule/> (last check 05-29-2016)

Notes

¹ Joao Soares, "*Territorio di paesaggi. Scenari per il turismo in Algarve*" 2004, rel. Nuno Portas. Archivio delle tesi di dottorato of University IUAV of Venice.

² M. Vanore (edited by), *Il paesaggio nel progetto. Il paesaggio come progetto*, Roma, 2013.

³ The presence of the mine is mentioned in the site of tourism of Algarve but it is specified that this touristic attraction is not even accessible.

⁴ The project was developed during the international design workshop "Underscapes" organized by Campos Costa Architects. More in detail, this project was developed by the students: Martyna Cyran, Alberto Dianin, Francisco Pereira, Jenifer Rodrigues, Federica Scalise, Luka Sola. Tutor: Stefano Tornieri.

⁵ A. Bugatti, *Progettare il sottosuolo-Underground design. Nella città densa e nel paesaggio-In the dense city and in the landscape*, Santarcangelo di Romagna (RN), 2010.

A. De Cesaris, *Il progetto del suolo-sottosuolo*, Roma, 2012.

B. Coppetti, *muovere la terra - discrete tracce dell'architettura ipogea*, Santarcangelo di Romagna (RN), 2009.

M. Geluk, E.V. Meijenfeldt, *Below ground level : creating new spaces for contemporary architecture*, Basel, 2003.

R. Dell'Osso, V. Ardita, *L'architettura delle infrastrutture ipogee*, Santarcangelo di Romagna (RN), 2011.

⁶ Campinha de Cima was the small neighborhood born together with the mine's opening. Born as a worker neighborhood it has never been considered totally part of the city of Loulé.

⁷ A. Corboz, "Il territorio come palinsesto" in *Casabella* n. 516, settembre 1985.

⁸ Croci Elena, *turismo culturale, il marketing delle emozioni*, Milano, pag.43 (trad. by the author).

⁹ *ibidem*, pag 51-53.

Dov'è la Soft City ora? *Where is the Soft City now?*

NICCOLÒ SURACI

Abstract

The Contemporary city is a Soft City (Raban, 1974). First it envelops us with its atmosphere, its milieu, its ecologies; than with informations, suggestions, images: data. Soft City is the material that identity is made of. It persists and mutates rapidly. Nowadays the ability to handle, manage, represent data constitute a powerful tool. Not only for defining the city, but also to induce urban behavior; defining and re-defining places' identity. Newsom's San Francisco administration, the work of Senseable City Lab in Boston and other everyday less isolated experiences, can accompany us with faith to the age of social physics (Pentland, 2014). At the same time these experiences can alert us to new ways, tools and methods of inductions of behavior. These methods are so strong and complex that the control of these tools could became more important than the purpose of their use.

Parole chiave

Soft, Comportamento, Città, Potere, Geografia
Soft, Behaviour, City, Power, Geography

Introduzione

Le forme di manifestazione del potere determinano la forma della città. Queste sono rimaste definite con chiarezza almeno fino alla rivoluzione industriale, con un successivo processo di complessificazione delle stesse. Tale processo si riflette anche sulle forme di racconto e rappresentazione della città. Il discorso del potere è il racconto della città stessa: l'inserimento di nuovi attori all'interno dei processi di governance urbana comporta una complessificazione del racconto con un conseguente incremento del grado di simulazione politica. In questo scenario il rapporto tra la parte dura della città e la sua parte morbida, intesa come il materiale di cui è costituita l'identità, spesso assume la forma di una scenografia grottesca e ridondante o viene completamente interrotto in favore di una cessione del controllo a forme private di potere.

Il cuore della questione è ancora una volta nel vecchio continente, nel quale si manifesta con maggiore violenza la cesura tra il nuovo paradigma globale e le identità locali storizzate. Prima di discutere una o diverse forme di definizione di un paradigma contemporaneo occorre far riferimento a chi discute il tema della complessità all'interno del dibattito disciplinare. Particolarmente utile è il riferimento a *City is not a tree* di Christopher Alexander. Il tema sollevato da Alexander è sostanziale. Per quanto i singoli elementi che compongono un quadro urbano, anche parziale, possano essere efficienti in se stessi o in gruppi raccolti per analogia, questo non significa che possano funzionare all'interno di un pattern urbano caratterizzato da un diverso grado di complessità. Egli solleva la questione delle interazioni tra gli elementi che compongono un quadro urbano,

facendo riferimento anche a come l'azione dell'individuo possa necessariamente modificare il valore dell'interazione tra le parti.

Quello che per Alexander era un tentativo di descrivere una condizione esistente, può trasformarsi oggi in un vero e proprio strumento di governance della città. Affronta il tema Alex Pentland nel 2014. La tecnologia contemporanea, sia sul piano hardware che software, ci consente di semantizzare gli oggetti che compongono la città, facendo sì che questi possano costruire una narrazione autonoma. Un sufficiente apparato di sensori, un database abbastanza potente, un software adeguatamente programmato, potrebbero costituire una piattaforma autosufficiente per la gestione urbana. Questi sarebbero in grado di calcolare e tenere conto di tutte le possibili combinazioni di un modello a semi-lattice, così come Alexander lo definisce, evolvendo e sviluppando nuove soluzioni sulla base del costituirsi di problemi sempre più complessi. Nell'idea di Pentland la città potrebbe diventare un organismo autosufficiente e la fisica sociale sarebbe la scienza che lo governa; avendo la capacità di raccogliere e categorizzare tutti i dati rilevanti.

In uno scenario del genere qualsiasi forma di appropriazione dello spazio e di produzione dello stesso non sarebbe più legata a dinamiche di negoziazione o conflitto, ma ipoteticamente o distopicamente organizzata o gestita da un organismo centrale.

La città che Pentland immagina non è molto differente dalla *Soft City* di Jonathan Raban:

Jonathan Raban's soft city is the malleable material from which identity is formed. "It invites you to remake it, to consolidate it into a shape you can live in ... Decide who you are, and the city will again assume a fixed form around you." This soft city is the mythic city, where illusion, dream, aspiration, and nightmare are all fixed into place; it comes into focus as it is passed through and acted upon by an individual or a collective. Where is the „Soft City” now?

Ma in una condizione di questo tipo chi definisce realmente il margine operativo? La forma organizzativa della città contemporanea produce un racconto della stessa la cui percezione è sempre più corale, anche tra gli operatori che producono e definiscono lo spazio. Ma fino a che punto questa forma di coralità del racconto non è esclusivamente al servizio di chi controlla gli strumenti per la restituzione del racconto stesso?

1. Il contesto

Fissare il paradigma all'interno del quale si colloca questa crisi di contenuti urbani, proprio nel momento di maggiore splendore ed espansione dell'urbanità, è un passaggio fondamentale. Ci sono diversi testi che collaborano alla definizione della condizione contemporanea, lo fanno a partire da diverse discipline offrendo definizioni differenti, ma spesso sovrapponibili.

Particolarmente interessanti sono le posizioni espresse da Franco Farinelli nel mettere in evidenza l'interruzione del rapporto tra la mappa e il territorio. Nel testo *La crisi della ragione cartografica*, Farinelli costruisce un racconto della storia della geografia attraverso una descrizione degli strumenti e dei significati che questi assumono a partire dalla nascita della disciplina. Il punto di arrivo, nella contemporaneità, è un'assenza totale di corrispondenza tra il racconto cartografico e la complessità del mondo reale. La questione è particolarmente interessante per due motivi. La carta è certamente uno dei più noti e consolidati tra i modi di raccontare la città. In secondo luogo la carta è anche una mappa, nel suo significato concettuale. Questo secondo tema si collega alla produzione di Alfred Korzibsky che, muovendosi su un piano neurologico e semantico, solleva già negli anni „30 dello scorso

secolo il problema del rapporto tra mappa e territorio. Korzibsky lavora sul piano del linguaggio e della relazione tra la complessità del ragionamento, ovvero il territorio, e l'espressione dello stesso, dunque la mappa. Costituisce su questo la teoria della «general semantics», esprimendo il concetto che la mappa è solo una parte del territorio che rappresenta. Tra Korzibsky e la contemporaneità intercorrono nuove trasformazioni e definizioni dei costrutti sociali che inducono a modificare il suo postulato teorico in: la mappa non è il territorio che rappresenta. Lo studioso polacco solleva il problema della relazione tra la complessità delle relazioni tra le parti del mondo intelligibile e la loro rappresentazione. In sostanza, in una dimensione temporalmente precedente, produce un discorso cognitivo analogo a quello di Alexander, ma afferma con sicurezza scientifica l'impossibilità di produrre una mappa, o discorso, che superi un certo grado di complessità. In qualche modo il semi-lattice di Alexander può essere un modello corretto di rappresentazione della realtà, ma non è assolutamente controllabile, o meglio, mappabile.

Alla definizione, in tempi recenti, della forma informe del nuovo paradigma globale offrono un grande contributo Antonio Negri e Michael Hardt. Il loro primo merito è quello di essere tra i primi a riconoscere una nuova mutazione della geografia del potere. Evento che non si verificava sostanzialmente dalla rivoluzione industriale. La complessificazione dell'organizzazione del potere e del controllo, la stessa rilevata anche da Alexander valutandone gli effetti e non i presupposti, viene inserita da Negri e Hardt all'interno di un nuovo ordine globale definito impero. Il concetto di impero da loro espresso è certamente debitore al concetto di bio-potere, ma anche al lavoro di studio e sintesi di Lefebvre prima, e di Harvey poi. I due studiosi dissolvono l'ambiguità dominante, che vedeva nel paradigma della globalizzazione una scalatura del modello economico e sociale statunitense, proponendo una nuova lettura del sistema, che arriva dallo stesso lato e percorso di chi lo criticava. Essi producono una dettagliata spiegazione e fenomenologia delle forme di questo potere, producendo definizioni giuridiche, economiche e sociali.

Inevitabilmente la complessità del sistema si riflette in una teoria di definizioni ridondante e inestricabile. A porre l'accento su questo problema è nello stesso periodo Ernesto Laclau che raccoglie alcune delle istanze già sollevate da Negri e Hardt, sollevando anch'egli la necessità di nuove definizioni, che mettano in discussione le posizioni consolidate. Nel suo testo *La ragione populista* propone un'analisi delle definizioni storiche di populismo, tentando di privarle dei giudizi di valore, producendo un'identità tra politico e populismo. Accostando la definizione di impero a quella appena citata di populismo si può individuare la stessa necessità di mettere in discussione le categorie tradizionali, evidentemente non più adatte a spiegare il paradigma globale.

Particolarmente interessante in Laclau è la posizione assunta sul tema delle categorie. Egli sostiene l'impossibilità di definire il paradigma contemporaneo attraverso categorie analitiche: questo, proprio per la sua complessità, può essere descritto solo attraverso definizioni di tipo narrativo. Ecco allora che, se la città è il cuore e la sintesi estrema della civiltà contemporanea, essendo necessario definire il nuovo paradigma globale attraverso una teoria narrativa, allora anche la città, le sue manifestazioni, la sua amministrazione e le sue manifestazioni possono essere sintetizzate solo attraverso il racconto. Cedere ad un racconto dominante significa entrare in un paradosso che tramuta la narrazione in marketing. Ma molto spesso non è così facile proporre racconti alternativi se non si dispone degli strumenti, dei media, necessari. O se addirittura non è possibile identificare gli autori del racconto dominante. Perché ogni racconto perde di significato e valore, ma allo stesso tempo non può essere contraddetto, se privato dell'identità del proprio autore.

2. Racconti dalle città

Nel 2010 il sindaco di San Francisco, Gavin Newsom, è intervenuto nel rapporto tra la cittadinanza e la governance, portando questa relazione da un piano analogico a un piano digitale. Se era già presente una linea diretta tra popolazione e governo, che serviva sostanzialmente alla segnalazione di problemi o bisogni Newsom e il suo team hanno codificato questo sistema di comunicazione. Tale codifica ha da un lato alleggerito il peso del servizio sull'amministrazione locale costruendo un'architettura digitale in grado di auto-organizzare le comunicazioni, dall'altro creato una maggiore percezione di partecipazione per gli abitanti rendendo completamente trasparenti e open-source i processi decisionali relativi alle risposte, alle segnalazioni e agli investimenti sul territorio.

Di fatto a questo non consegue un miglioramento pratico del modello di governance o della qualità della vita, ma l'assenza di questo miglioramento è compensata da un incremento percepito: l'azione è di natura spiccatamente psicologica ma genera delle esternalità pratiche sul territorio.

La complessità del problema urbano costruisce un insieme delle soluzioni troppo grande per essere controllato: quello di San Francisco è un caso emblematico, perché non risolve i problemi della città, ma costruisce una specie di condizione di accettabilità. Anziché rispondere alle reali esigenze, si provvede a incrementare il consenso, proseguendo in una modalità tradizionale di risoluzione dei problemi, ma guadagnando tempo sulla valutazione del compito eseguito. In sostanza si sposta l'attenzione dal bisogno reale al bisogno indotto. Il grande rischio di questa pratica è che si modifichi la definizione del digitale da strumento a fine. È molto sottile la linea che separa, in questo caso, le due affermazioni. Se io cittadino percepisco una nuova attenzione verso un tema a me caro, mi concentro sull'attirare questa attenzione, se i miei sforzi appaiono corrisposti posso insistere perché l'attenzione verso di me non vada calando. Il rischio è che il mio desiderio di attenzione risulti appagato nell'atto stesso della segnalazione e non nella risoluzione del problema che questa stessa contiene. In questo senso chi governa la città può continuare a negoziare i problemi secondo le prassi consolidate, dando però al cittadino la percezione di uno spostamento nella sua direzione.

Esiste una dimensione di critica nei confronti di Newsom che racconta come, di fatto, la città di San Francisco non abbia vissuto un mutamento organizzativo o gestionale. David Harvey rileva una sostanziale invarianza, se non un incremento, nell'attività antagonista e di protesta nella stessa area territoriale; diffidando del fatto che gli stessi strumenti digitali possano diventare motore di un reale cambiamento nei modelli di governo urbano. Le azioni di Newsom, anche attraverso la grande diffusione del suo libro, producono un racconto della città estremamente convincente, ma nei fatti e negli effetti si verifica una distanza rilevante dalla narrazione dell'ex sindaco. Sempre più spesso attori imprenditoriali legati al territorio, o interessati ad una collocazione o ricollocazione in un ambito territoriale specifico, investono su lotti vacanti a basso costo con esternalità sul vicinato. Questa pratica è molto chiara negli asset degli istituti bancari o delle principali imprese di logistica che investono nella costruzione di hub locali. Spesso, innestandosi in un tessuto, investono sulla digitalizzazione portando con sé hotspot di connessione wi-fi o producendo spazi per l'uso temporaneo. In alcuni casi prevedono all'interno dell'edificio di proprietà spazi di servizio alla popolazione attraverso formule di affitto temporaneo. Un'altra tipologia di attori coinvolti in questo scenario sono quelli coinvolti nelle new-economy come le imprese legate al digitale, o start-up, o coworking. In questi casi l'impatto sullo spazio aperto e sulla permeabilità del tessuto è ancora più forte.

Un esempio di questa prassi può essere individuato nella vicenda dei magazzini Hausmann ad Amsterdam. Nel 2008 la municipalità della capitale olandese presentò un piano per il ridisegno dell'asse principale del centro storico, promuovendo un vero e proprio red carpet che potesse sottolineare, soprattutto per i turisti, l'asse commerciale principale della città. Il progetto, che sarà completato nel 2017, viene finanziato attraverso la concessione a privati di costruire, modificare, inserire funzioni all'interno di alcuni lotti degradati o abbandonati lungo il viale. In particolare è stato concesso alla catena del lusso Hausmann di utilizzare un grande lotto a ridosso della piazza principale della città, per innestare un polo del lusso comprendente centro commerciale, spa e un albergo con stanze da 2500 euro a notte. La concessione di questi permessi di costruire, se da un lato compromette il valore di bene comune dei tessuti storici, dall'altro lato dà alla municipalità il capitale necessario per investire sullo spazio pubblico. In ogni caso una domanda resta e si presenta con forza: è lecito concedere parti di patrimonio storico, di fatto promuovendo la trasformazione dei centri storici in centri commerciali o in musei, per permettere la qualificazione dello spazio pubblico? È estremamente rischioso assumere una posizione in merito, soprattutto a fronte dell'evidente difficoltà, da parte dei governi locali, di provvedere allo sviluppo della città senza coinvolgere capitali privati; includendo necessariamente gli investitori nei modelli di governance. Ciò che è quindi rilevante non è tanto la posizione assunta dalla municipalità, ma il conflitto che ne può derivare. Ancora una volta la presenza di un unico racconto dominante priva la cittadinanza di un piano di confronto, storicamente condizione necessaria per la trasformazione, la crescita e lo sviluppo urbano. Sempre nella città di Amsterdam si può rilevare il valore di una trasformazione frutto di un conflitto, nello specifico nel caso del TrouwAmsterdam. Si tratta di un edificio industriale dismesso all'interno della città. Un complesso editoriale collocato sul margine della città storica, progettato da Jaap Bakema.

Nel 2008 un gruppo di trentenni – dj, ristoratori, artisti, perditempo – decide di prendere possesso dell'edificio abbandonato, occupandolo per performance temporanee di musica e altre forme d'arte. Il risultato è stato che nel giro di meno di un decennio tutto il complesso è stato riqualificato e rifunzionalizzato, ospitando ora un grande club, ristoranti, atelier, spazi espositivi, spazi pubblici e di condivisione. Ciò che sembra veramente interessante della vicenda del TrouwAmsterdam non è tanto il recupero del manufatto architettonico, ma il fatto che questo abbia avuto un effetto di risonanza sul territorio, inducendo un sostanziale aumento dei valori fondiari. L'area attorno al Trouw è ora oggetto di investimenti immobiliari e di un massiccio trasferimento di giovani appartenenti, o aspiranti tali, alla *creative class*. Un sostanziale processo di eterogenesi dei fini ha avuto come oggetto l'edificio di Bakema, con evidenti ripercussioni sul territorio circostante. In quest'occasione un'azione decisamente informale ha indotto una serie di trasformazioni formali ed estremamente significative sui tessuti urbani.

Si rileva come nel caso del TrouwAmsterdam la contrapposizione tra più narrazioni abbia massimizzato le esternalità. Tutto il quartiere attorno all'edificio rifunzionalizzato è stato protagonista nell'ultimo decennio di un'estrema rivalutazione economica e funzionale, con l'interesse di soggetti non legati alle iniziali dinamiche di occupazione.

Conclusioni

Costruire un discorso lineare nel racconto della città costituisce storicamente una difficoltà insuperabile. Gli elementi di complessità che caratterizzano lo spazio urbano generano

uno scenario troppo sfaccettato. La modernità ha costruito in questo senso un approccio legato alle categorie e ai tipi. Ma così come i processi e le politiche che determinano le trasformazioni urbane sono mutati radicalmente nel corso degli ultimi venti o trent'anni, anche le definizioni che li descrivevano sembrano non essere più appropriate.

Urge per l'architettura della città un'operazione analoga a quella proposta da Ernesto Laclau sulla definizione del politico. Un sistema di categorie, per quanto complesso e articolato, non è in grado di costruire una descrizione sufficientemente accurata di uno specifico organismo urbano. Le categorie, per definizione, richiedono una condizione di non sovrapposizione e non contraddizione. La moltiplicazione dei punti di vista e dei punti di contatto tra poteri e forme della città costituisce necessariamente un quadro d'insieme ricco di sovrapposizioni e di contraddizioni.

In accordo con quanto sostenuto da Laclau, si solleva la necessità di spostare il tenore delle descrizioni in un territorio differente, quello del racconto. In questo senso si arricchisce l'insieme delle anomalie, integrando nuove figure come refusi o dimenticanze, che possono essere a loro volta interpretate come volontarie o accidentali. Non si tratta di capire se i territori urbani possano essere modificati e descritti con un gesto, o una serie degli stessi, o se i fatti che li costituiscono siano messi o meno a sistema. La nuova ragione urbana, forse la nuova ragione della civiltà, riporta al centro della discussione la capacità di costruire e raccontare immagini attraverso altre immagini, componendo quadri complessi, nei quali la figura dell'architetto, come operatore e come autore, risulta tutt'altro che marginale.

Bibliografia

- ALEXANDER, C. (1974). *A city is not a tree*.
- ALEXANDER, C. (1977). *A pattern language*. Oxford: Oxford University Press.
- LEFEVBRE, H. (1978). *La produzione dello spazio*. Milano: Moizzi.
- KORZYBSKI, A. (1994). *Science and Sanity - an introduction to non-aristotelian systems and General Semantics - 5th edition*. New York: Institute of General Semantics.
- ABBAGNANO, N. - FORNERO, G. (2001). *Dizionario di Filosofia*. Torino: Utet.
- FARINELLI, F. (2003). *Geografia*. Torino: Einaudi.
- KOOLHASS, R. (2006). *Junkspace*. Macerata: Quodlibet.
- BERTONCIN, M. - PASE, A. (a cura di) (2008). *Pre-Visioni di Territorio. Rappresentazioni di scenari territoriali*. Milano: Franco Angeli.
- CATUCCI, S. (2008). *Introduzione a Foucault*. Bari: Laterza.
- LACLAU, E. (2008). *La Ragione Populista*, a cura di D. TARIZZO. Bari: Laterza.
- RABAN, J. (2008). *Soft City*. London: Picador.
- FARINELLI, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- SECCHI, B. (2011). *La città del ventesimo secolo*. Bari: Laterza.
- SCARPELLI, F. - ROMANO, A. (2011). *L'interpretazione dei territori urbani*. Roma: Carocci.
- HARDT, M. - NEGRI, A. (2013). *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*. Milano: Rizzoli.
- HARVEY, D. (2013). *Rebel Cities – From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.
- NEWSOM, G. - DICKEY, L. (2013). *Citizenville - How to take the town square digital and reinvent government*. New York: Penguin.
- PENTLAND, A. (2014). *Social Physics: How Good Ideas Spread-The Lessons from a New Science*. New York: Penguin.
- RATTI, C. (2015). *Architettura Open Source*. Torino: Einaudi.

Sitografia

- <http://www.failedarchitecture.com/haussmann-and-the-sanitisation-of-amsterdam/>, consultato il 2 maggio 2016
- <http://www.failedarchitecture.com/concrete-experience-bakemas-trouwamsterdam/>, consultato il 2 maggio 2016

L'interazione digitale tra l'uomo e la sua città

The digital interaction between man and his city

GUGLIELMO SANDRI GIACHINO

Ricercatore indipendente

Abstract

New media and technologies are offering the ability to access and use iconographic historical sources in a way that have no antecedent and proportions. Thanks to the internet it's possible to share information of different types, increasing available data on the place. Memory sharing prefigures the past and the present, giving the opportunity to outline the future, reshaping it. The paper investigate dynamics generated by new technologies in urban process through mechanisms still unexplored of awareness of the potential of a place. In this context, web-based applications creates a renewed interaction between population, landscape and territory, generating new ways of understanding it and promoting new uses and multi-actor practices.

Parole chiave

Iconografia, città, biblioteche digitali, open data, innovazione

Iconography, cities, digital libraries, open data, innovation

Introduzione

La rivoluzione digitale ci ha proiettato nell'età dell'informazione ed oggi smartphone e tablet permettono di accedere ovunque a internet. In Italia più della metà degli utenti della rete vi accede attraverso un dispositivo mobile e questo processo sta incidendo anche nei contesti urbani, dove l'incremento di ciò che è sensorizzato permette a sistemi complessi di gestire le proprie tecnologie in modo coordinato: le città, l'amministrazione pubblica o le aziende erogatrici di servizi sviluppano sistemi online accessibili a tutti, per essere ad esempio informati sul passaggio di autobus, lavori in corso, percorsi turistici e allo stesso tempo si diffondono sistemi integrati come quelli legati al controllo ambientale e domotico. La chiave di un'accessibilità diffusa alle informazioni custodite nella città passa attraverso dispositivi mobili come smartphone e tablet che, oltre a recepire i dati, li condividono, comunicano tra di loro, permettono di interagire con altri utenti e con gli spazi urbani. Questi device presentano un insieme di diverse funzioni e tecnologie come posizionamento Gps, navigazione satellitare, dispositivi di ripresa fotografica, video e audio, sensori ottici, accelerometri, giroscopi, sensori wireless, Rfid.

Internet ha dato vita a nuovi scenari inediti, mossi anche dalla necessità di diffondere la conoscenza in un'ottica open e collaborativa. Il movimento open source presente fin dagli albori della tecnologia informatica si rafforza con la diffusione dei codici sorgenti e software liberi, delle licenze d'uso copyleft, come i creative commons. L'open source si basa sulla condivisione della conoscenza, incentivando al contempo la produzione e diffusione degli open content. A questo si lega anche il movimento data liberation, connotato soprattutto da una richiesta di maggior trasparenza sull'operato delle amministrazioni pubbliche, affinché le risorse pubbliche, non solo quelle amministrative,

vengano messe a disposizione di tutti. Gradualmente gli open data, ovvero i dati condivisi e messi a disposizione dagli enti pubblici e privati, si stanno diffondendo anche in Italia dove numerose regioni hanno istituito portali dedicati alla loro condivisione e alla loro rielaborazione. Conseguentemente anche enti e istituzioni culturali hanno condiviso in rete collezioni, informazioni, cataloghi prima accessibili solamente in loco. Gli esempi sono numerosi: uno dei pionieri fu il progetto Internet Library nato a San Francisco nel 1996 e seguito negli anni successivi dalle grandi istituzioni culturali. Il sito della British Museum Collection, aggiornato settimanalmente, esibisce online le sue collezioni e risorse con più di 2 milioni di voci che rappresentano circa 3 milioni e mezzo di oggetti. Il Rijksmuseum di Amsterdam, già dal 2012, ha digitalizzato il suo patrimonio artistico raccogliendo più di 500 mila opere d'arte. Recentemente, il 6 gennaio 2016, la New York Public Library ha reso pubblici più di 150 mila oggetti fotografati in alta definizione, creando uno speciale portale interattivo, con diverse modalità di ricerca, per la loro fruizione e scoperta.

Un vero portale collaborativo che riunisce numerose istituzioni e collezioni è invece quello di Europeana, lanciato ufficialmente a febbraio 2009 e finanziato dall'Unione Europea, e il suo spin-off Europeana 1914-1918, un archivio diffuso implementato direttamente dagli utenti e dagli enti; intende raccogliere le memorie personali e collettive collegate alla prima Guerra Mondiale in occasione del suo centenario. Il progetto ha permesso la condivisione di materiale privato rimasto nascosto fino ad oggi anche attraverso workshop pubblici ed eventi: sono più di 190 mila gli oggetti digitalizzati da parte degli utenti del portale. Questi materiali vengono condivisi con varie licenze d'uso dal pubblico dominio, passando per il copyleft e i creative commons fino ad arrivare a copyright più restrittivi.

Siamo di fronte ad una vasta accessibilità di dati mai vista prima, e le prospettive offerte da questo contesto probabilmente daranno vita a nuovi scenari come quelli prospettati da Bruce Sterling dove «nuove forme progettuali e produttive che non hanno alcun precedente storico sono destinate a creare novità sostanziali» [Sterling 2006].

1. Paesaggi Digitali

Le città, nodi fisici trasformati dalle nuove tecnologie, sono i luoghi dove si manifestano nuove proprietà che si aggiungono allo spazio preesistente e che allo stesso tempo ne modificando usi e percezioni. Il progressivo inurbamento della popolazione mondiale ha portato a una crescita senza precedenti delle città che, senza più confini, rappresentano una rete che si estende all'infinito. In questi contesti urbani globalizzati nascono nuove configurazioni dello spazio come i mediascapes urbani [Appadurai 1990], dove i flussi globali della rete di internet si esibiscono e si mescolano: la città è diventata «comunicazionale» [Fiorani 2005, 14] e lo spazio «un medium in cui si diffondono informazioni» [Ito 1997].

Come osservato da Castells «La metropoli non si annulla nelle reti virtuali: piuttosto si trasforma attraverso l'interazione tra comunicazione elettronica e relazioni fisiche, attraverso la combinazione di luogo e network [Castells 2004, 58]». Le informazioni digitali presenti sul web compaiono nello spazio reale, tangibile, attraverso schermi, devices e altri supporti, integrati direttamente nell'arredo urbano e negli edifici in punti cruciali, dando vita a mediascapes urbani, ibridazioni tra architetture e dispositivi tecnologici: i più spettacolari li troviamo nelle megalopoli come Toronto - Yonge-Dundas Square -, New York - Times Square -, Tokyo - Shibuya. I mediascapes urbani rappresentano il lato fisico di



Fig.1: Sovrapposizione di fotografia storica e attuale (Elaborazione a cura dell'autore, Torino, 7/2015).

queste trasformazioni dovute alla proiezione del digitale sulla città materiale e quindi sullo spazio urbano.

Questa produzione di nuove tipologie di interazione da vita a una augmented city [Aurigi 2010], dove lo spazio virtuale e fisico non sono più due dimensioni separate:

The physical and the digital environment have come to define each other and concepts such as public space and "third place" identity and knowledge, citizenship and public participation are all inevitably affected by the shaping of the reconfigured, augmented urban space [Aurigi 2010, 22].

Ciò rappresenta solo uno dei diversi layer di rappresentazione che troviamo nello spazio urbano aumentato, «the physical space overlaid with dynamically changing information» [Manovich 2006]. Resta sempre centrale il ruolo dello spazio pubblico, luogo delle connessioni di esperienze e processi e teatro principale di questa sovrapposizione di informazioni: «perfetta sintesi fra spazio fisico e spazio dei flussi, (...) è il luogo della coesione e dell'interscambio sociali» [Borja 2001, 35]. Come lo spazio pubblico anche internet rappresenta uno «spazio sociale di comunicazione interpersonale» [Castells 2004]. Il contesto urbano, diventato «un sistema di comunicazione, amplificato dal ciberspazio» [Levy 1997], da vita a diverse città e diversi scenari. «L'urbanità non è più quella di una città, bensì quella della sua infinita possibilità, un'urbanità virtuale»

[Baudrillard, Nouvel 2003, 50], alla città materiale si sovrappone una maglia di informazioni aggiuntive, digitali e spesso di complessità maggiore.

2. Interagire con la città

Queste trasformazioni, non solo fisiche, si materializzano soprattutto nella interazione virtuale tra utente e città. In primo luogo riporto gli aspetti più ludici di questo fenomeno, e per questo più diffusi, come quello della *gamification* urbana. Il termine allude alla trasformazione dello spazio urbano in un ampio *playground* virtuale, un ambiente nel quale più giocatori possono interagire nello stesso momento secondo le finalità del gioco. La possibilità di sfruttare le caratteristiche tecnologiche degli *smartphone*, ad esempio di rilevare e condividere il proprio posizionamento in modo tale da mappare e rilevare parti di città percorse, dà il via ad un gioco urbano che mette in competizione o collaborazione i diversi utenti che vivono nella città stessa.

Esempio più caratteristico della *gamification* urbana è *Ingress*, gioco molto diffuso a livello mondiale che sfrutta e reinterpreta le mappature effettuate da Google Maps come sfondo dell' "esplorazione": il giocatore sceglie una delle due fazioni che si contendono il mondo e di conseguenza la città al fine di conquistare vari „portali“, che in realtà non sono altro se non monumenti o edifici rilevanti, più „portali“ sono occupati dalla stessa fazione maggiore è il loro controllo.

L'innovazione di questo videogioco è la complessa interazione con ciò che circonda il giocatore. Il player infatti non è più vincolato a dover rimanere davanti ad un dispositivo fisso, come il classico computer sulla scrivania, per poter andare alla scoperta del gioco al contrario è stimolato a uscire di casa, dove si interfaccia con la realtà esistente per sbloccare i portali e continuare nel gioco. Nell'ottica multiplayer di *Ingress* gli utenti possono venire a contatto fisicamente dovendo trovarsi in un luogo preciso per poter interagire con il determinato portale. Ciò porta a sviluppare un senso di interazione e socializzazione fra le persone. Il gioco non è più caratterizzato da un ambiente isolato nel quale interagisce un unico giocatore, si trasforma invece in un'interazione urbana, interattiva e partecipativa.

Un altro caso ludico è quello legato alla *playable city*. Questo particolare esempio di *city* incoraggia le attività di svago e socialità per ridare colore e interesse agli spazi urbani attraverso *application* e *social network*. Si sono svolte a Bristol le prime edizioni di un premio dedicato a questo tema, promosso da Watershed, che successivamente ha coinvolto anche le città di Tokyo, Lagos e Recife. In queste occasioni sono state sperimentate *app* che incentivano l'interazione con *landmark* e arredi urbani trasformandoli in strumenti di comunicazione e di svago tra i cittadini.

In questi giochi urbani legati alla *playable city* le buche delle lettere diventano ricettori di commenti e pensieri, dando vita a una sorta di diario collettivo su quello che succede nei dintorni, aggiornabile in tempo diretto via *smartphone*, come nel caso di *Hello Lamp Post*. In direzione ancora più interattiva anche l'arredo urbano può reagire all'interazione dell'utente e così una panchina può iniziare a diffondere musica se la si attiva con il proprio *smartphone* o può invitare il passante a sedersi ed a socializzare con chi è già seduto, tramite speciali sensori e luci led grazie a *Take a Seat* ideato da Happy City Lab. Anche solo utilizzando i *social network* è possibile dare vita a un contest urbano: *Chalkify* un progetto lanciato da Ludic Room a Bristol in collaborazione con il quotidiano The Guardian, incita gli utenti ad armarsi di gessetti colorati, a disegnare sui muri della città e a

condividere le fotografie delle proprie opere, trasformando angoli impensabili in tele urbane improvvisate. Dall'iniziativa privata possono avviarsi anche altri progetti come le campagne per diffondere la cultura locale, ad esempio quello delle citazioni dei libri che riguardano una città o gli scrittori che hanno vissuto in una via, *CityTellers*, facendo partecipare in prima persona i cittadini a un percorso di conoscenza e arricchimento del patrimonio culturale diffuso.

Queste esperienze utilizzano la realtà aumentata (*augmented reality* in inglese) una tecnologia che parte dalla realtà di ogni giorno ed, una volta manipolata digitalmente, viene amplificata e raggiunge informazioni e simulazioni che si sovrappongono ed interagiscono "virtualmente" con la realtà stessa.

Il mondo visto attraverso la „realtà aumentata" può anche essere completamente diverso da quello reale ma deve necessariamente partire dalla nostra percezione del mondo per poter produrre un'esperienza in grado di essere considerata „aumentata", come ad esempio con effetti 3D, animazioni o sovrapposizioni di informazioni rispetto al reale, «amplificazione e ingrandimento delle informazioni „invisibili" ma presenti nel DNA delle cose reali» [M.Unali, 2001].

Nell'app *Museum of London - StreetMuseum*, sviluppato da Brothers and Sisters, è visibile come le immagini del passato possono interagire con la città sovrapponendosi alla realtà esistente. Un processo di realtà aumentata mostra nuove visioni dell'esistente e lo amplifica, aggiungendo informazioni ad un dato oggetto. Il museo che racconta la storia della capitale britannica ha aperto la strada per „navigare" in modo interattivo all'interno delle strade della città con una *app* interattiva, che permette di sovrapporre informazioni storiche, come fotografie, stampe e documenti antichi, ai luoghi attuali. E' così possibile vedere gli effetti delle recenti trasformazioni urbane lungo il Tamigi accostando due fotografie, una storica e una attuale, scattate dal Tower Bridge, o immergersi nella vita di strada di Brick Lane 50 anni fa confrontandola con quella di oggi.

Un altro caso è quello di *HistoryPin*, una piattaforma digitale attiva dal 2010 che permette agli utenti di condividere fotografie, video e audio riguardo eventi o siti storici. L'utente può condividere il suo materiale personale riguardante uno specifico tema (come la Londra Vittoriana) o riguardo una via o una città. Il materiale condiviso viene poi raffigurato sulla mappa da un *pin*, uno spillo, che contiene le informazioni che possono a loro volta essere sovrapposte ad altre immagini, contemporanee o storiche, dando vita ad un percorso diacronico attraverso la storia del territorio. *HistoryPin* è sviluppato da Shift ed è implementato dal più di 65.000 tra utenti singoli e gruppi, tra cui biblioteche, musei, enti culturali.

Attraverso la galassia dei *social network* e in quei gruppi e forum amministrati in modo volontario dedicati a specifici temi la rete permette di accedere alle informazioni e a loro volta di diffonderle. L'ampia possibilità di accesso a queste fonti può essere utilizzata all'interno di processi decisionali e partecipativi su temi, talvolta conflittuali, legati alle trasformazioni del territorio. Sono sorti movimenti legati alla tutela del paesaggio e del patrimonio culturale che utilizzano fonti iconografiche per motivare le loro ragioni, divulgate in modo aperto e accessibile attraverso siti web, forum e altri strumenti, liberando a loro volta informazioni e documenti storici. Così è stato per la tutela della fabbrica Diatto e del viale di corso Marconi a Torino o della scalinata Cernaia a La Spezia, sollecitando con successo le Sovrintendenze a intervenire in questi progetti e a vincolare le aree.

Si stanno sperimentando nuovi strumenti utili alla comunità e al territorio per creare interazioni e idee, incidendo sui processi decisionali e partecipativi. A Torino per il progetto



Fig. 2: Sovrapposizione di fotografia storica in contesto attuale (Elaborazione a cura dell'autore, Torino, 7/2015).

Mapping Making Social Space Barriera un intero quartiere e la sua comunità, coinvolta recentemente da trasformazioni sociali e da importanti progetti di riqualificazione, ha creato una colorata mappatura diffusa di eventi, memorie, segnalazioni, storie sul territorio di Barriera di Milano, un progetto «rivolto a creare delle social community, a dare supporto a forme di economia creativa, inventiva e nuovi meccanismi di solidarietà». A Milano l'*application Dentro Solari* legata alla storia e in particolare a quella del movimento operaio racconta il quartiere operaio umanitario Solari e la zona Tortona a Milano grazie al contributo di tantissime realtà associative e cittadine.

Dentro Solari ha creato una guida espansa che attraverso percorsi di etnografia partecipata e empowerment di comunità, permette di riscoprire sensazioni, storie, eventi chiave che hanno attraversato dall'inizio del Novecento ad oggi il quartiere Solari grazie all'ausilio della realtà aumentata, di contributi audio e di fotografie storiche.

Questi progetti che ibridano metodologie e categorie di utenti, collegano società, spazio e tecnologie attraverso la conoscenza, l'educazione e il gioco. Permettono di far nascere dibattiti su trasformazioni urbane in corso o future, generano innovazione, relazioni, confronto, rileggono luoghi, spazi, memorie, ridefinendoli e producendo nuovi significati. Nonostante la loro dimensione „virtuale” queste *application* incentivano all'esplorazione, alla ricerca della *serendipity*, dell'inatteso, della scoperta, alla condivisione, fornendo informazioni di diverso tipo su un ampio spettro spazio-temporale e permettendo in alcuni casi di restituire una visione diacronica del territorio.

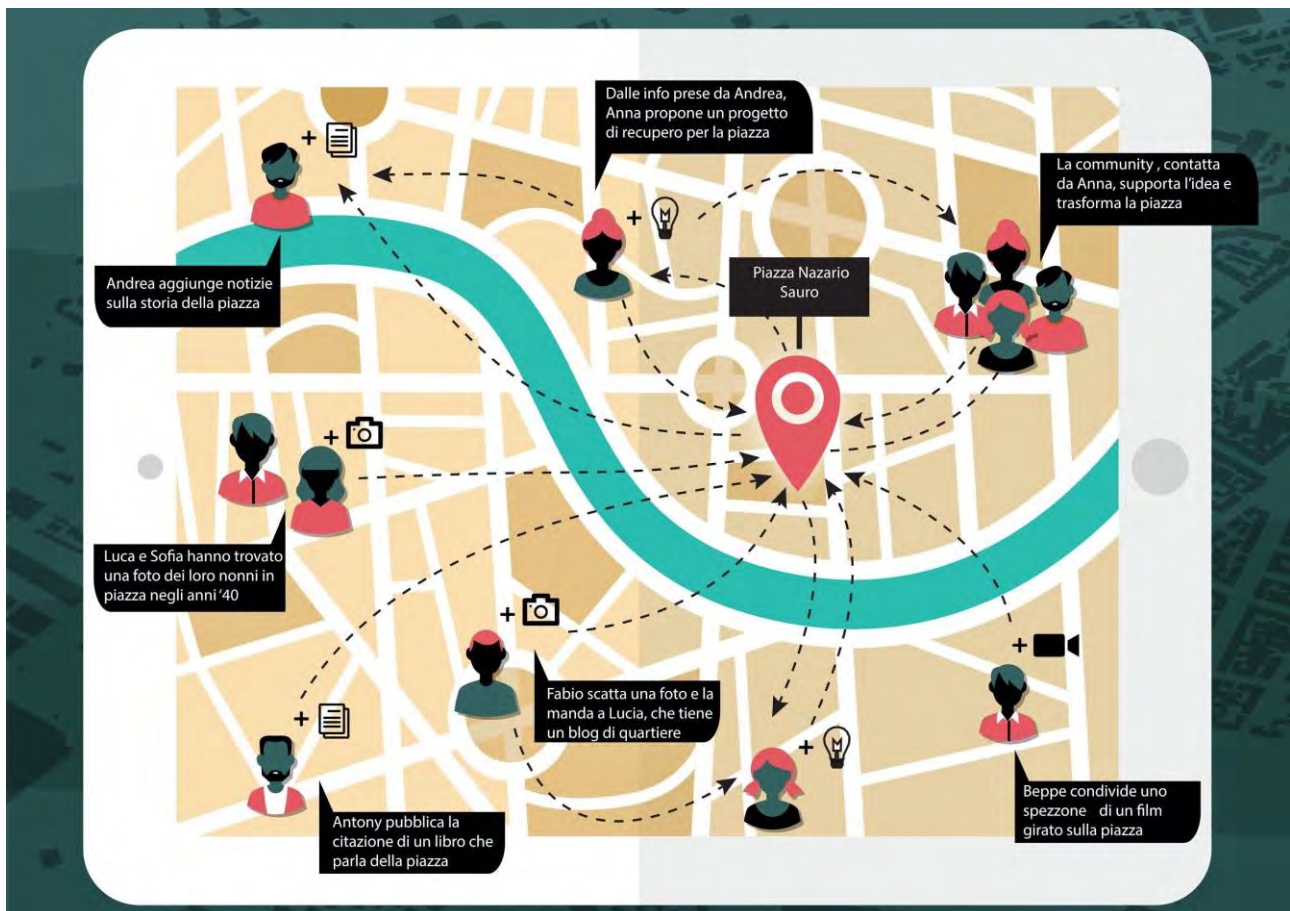


Fig.3: Schema di funzionamento dell'app Multicity (Elaborazione a cura dell'autore, 7/2015).

Conclusioni

Strumenti come *Street Museum* e *HistoryPin* mostrano due diverse opportunità fornite dalle nuove tecnologie. Grazie alla digitalizzazione un museo di storia urbana utilizza in modo innovativo alcune delle sue risorse esibendole direttamente sul luogo, svelando in una prospettiva spazio-temporale le storie connesse a un edificio, una strada, un evento. Nell'altro caso sono gli utenti di tutto il mondo a fornire queste informazioni, dalle fotografie di famiglia alle collezioni private artistiche e documentarie attraverso la modalità dell'*User Generated Content*: si condividono documenti, come ad esempio fotografie, che poi verranno sovrapposti ad ulteriori informazioni rilevanti dati dal luogo / storia.

Questi casi si ricollegano alla possibilità di coinvolgere la città e le comunità in processi configurativi, caratteristica di alcuni temi legati ai processi urbani come *smart city*, *smart community* e *social innovation*.

Questi campi, spesso in relazione fra loro, fanno riferimento ad una gestione intelligente della città e delle comunità attraverso un uso innovativo delle tecnologie considerate capaci di attivare nuovi processi in grado di risolvere problematiche comuni. Le nuove modalità di interazione qui prefigurate metteranno a disposizione un imprevedibile ed innovativo modo di configurare e scrivere le memorie di un territorio, dando vita a nuove narrazioni ed alla diffusione di nuovi contesti immaginari. La condivisione e conoscenza dell'iconografia storica può essere utile per leggere il presente e produrre nuove visioni di

futuro [Gambino 2005], e ciò non è semplicemente collegato ad *application* ed a internet ma anche alla collaborazione fra questi ed altri strumenti complessi come i Sistemi Informativi Geografici e ai software che verranno. Le immagini a corredo del testo [fig.1-2-3] provengono dal progetto di tesi *Multicity: partecipazione cittadina e nuove tecnologie a Lucento* che ha investigato nuove modalità d'interazione tra materiale documentario e contesto urbano, sperimentato con il Laboratorio di Analisi e Rappresentazioni Territoriali e Urbane del Politecnico di Torino sul quartiere di Lucento a Torino.

Oggi ci troviamo davanti a uno scenario che può apparire caotico: una penetrazione sempre più massiccia della tecnologia nel nostro vivere e nella nostra quotidianità, questo fenomeno dovrà generare non solo preoccupazioni o dubbi ma soprattutto nuove attese e prospettive che, se verranno ben sfruttate ed implementate, porteranno delle evoluzioni drasticamente impattanti sulla nostra quotidianità e difficili da misurare rispetto a quanto precedentemente già accaduto nel passato.

Bibliografia

- AURIGI, A., DE CINDIO, F. (2008). *Augmented urban spaces: articulating the physical and electronic city*. Aldershot: Ashgate.
- APPADURAI, A. (1990). *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in: «Public Culture», 2, 2.
- BAUDRILLARD, J., NOUVEL, J. (2003). *Architettura e nulla*. Firenze: Electa.
- BERNERS-LEE, T. (1996), *WWW: Past, Present, and Future*, in: «Computer», 29, 10.
- BORGA, G. (2013). *City sensing. Approcci, metodi e tecnologie innovative per la Città Intelligente*. Milano: Franco Angeli.
- CASTELLS, M. (2004). *La città delle reti*. Vicenza: Marsilio
- DE SOUZA E SILVA, A., GORDON, E. (2011). *Net Locality: why location matters in a networked world*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- FIORANI, E. (2005). *I panorami del contemporaneo*. Milano: Lupetti.
- GAMBINO, R., CASSATELLA, R. (a cura di) (2005). *Il territorio. Conoscenza e rappresentazione*. Torino: Celid.
- GREGORY, P. (2003). *Territori della complessità. New Scapes*. Torino: Testo e immagine.
- ITO, T. (1998). *Toyo Ito: image of architecture in electronic age*, in: «Domus», 800.
- LEVY, P. (1997). *Il virtuale*. Milano: Cortina Raffaello.
- MANOVICH, L. (2006). *The poetics of augmented space*, in: «Visual Communication», 5, 219.
- RAFFESTIN, C. (2005). *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*. Firenze: Alinea.
- STERLING, B. (2006). *La forma del futuro*. Milano: Apogeo.
- UNALI, M. (2014). *Atlante dell'abitare virtuale*. Roma: Gangemi.
- UNALI, M. (2001). *Pixel di architettura*. Roma: Ed. Kappa.
- VIGANO, P. (2010). *Territorio dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*. Roma: Officina.

Partendo dal titolo di uno dei capitoli più significativi del Libro di Pittura di Leonardo, si vuole porre l'attenzione sui media, ossia sulle metodologie e sulle tecniche narrative, descrittive e grafiche adottate, nella storia moderna e contemporanea, quali 'diffusori' dell'immagine del paesaggio, e sui potenziali modelli che ne derivano ai fini della valorizzazione del patrimonio storico paesaggistico.

Starting from one of the most significant chapters of Leonardo's Libro di Pittura, we want to focus on the media – namely on the narrative, descriptive and graphical methodologies together with the techniques adopted during the modern and contemporary age as 'diffusers' of the landscape image – and on the deriving potential models for the enhancement of the historical landscape heritage.



In copertina: Leonardo da Vinci, *Veduta di Valdarno da Monte Albano verso il padule di Fucecchio* (1473). Firenze, Uffizi.