

La città, il viaggio, il turismo
Percezione, produzione e trasformazione

The City, the Travel, the Tourism
Perception, Production and Processing

a cura di

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Presentazione

Alfredo Buccaro, Fabio Mangone

contributo alla curatela

Marco de Napoli, Carla Fernández Martínez, Alessandra Veropalumbo



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, 2

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 MONTERROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VISONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

La città, il viaggio, il turismo

Percezione, produzione e trasformazione

a cura di Gemma BELLI, Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

contributo alla curatela: Marco DE NAPOLI, Carla FERNÁNDEZ MARTINEZ, Alessandra VEROPALUMBO

© 2017 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-02-8

Si ringraziano AISU Associazione Italiana di Storia Urbana, Università di Napoli Federico II, BAP Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni architettonici e ambientali e per la Progettazione urbana, DiARC Dipartimento di Architettura, Università della Campania Luigi Vanvitelli, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Scabec Società Campana Beni Culturali.

Siamo inoltre grati a Salvo Adorno, Annunziata Berrino, Donatella Calabi, Alessandro Castagnaro, Francesca Castanò, Giovanni Cristina, Gerardo Doti, Giovanni Luigi Fontana, Alberto Guenzi, Paola Lanaro, Elena Manzo, Francesca Martorano, Luca Mocarrelli, Melania Nucifora, Sergio Onger, Heleni Porfyriou, Fulvio Rinaudo, Pasquale Rossi, Massimiliano Savorra, Giuseppe Stemperini, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino, Carlo Travaglini, Paola Villani, Guido Zucconi.

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.

Introduzione

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Istinto umano insopprimibile, pratica volta alla conoscenza, finalizzata in alcune epoche alla conquista militare o religiosa, in ogni caso basilare per il commercio, ma anche esperienza volta a conseguire la salvezza fisica o spirituale, il viaggio, nelle sue variegate sfaccettature, la città e i territori, mete del viaggio nella storia, sono il principale oggetto di indagine dei saggi presentati in questo volume.

A partire dall'articolazione tematica dell'VIII Congresso AISU svoltosi a Napoli nel settembre 2017, i contributi che seguono, offerti da studiosi provenienti da tutto il mondo, mettono in luce una molteplicità di significati e ripercorrono un'ampia gamma di tracce, assumendo visuali differenti e utilizzando approcci diversi, facenti capo ai molti ambiti disciplinari che investono la storia urbana.

Pertanto, numerosi saggi raccolti in questa sede sono dedicati al rapporto tra viaggio e conoscenza, nelle sue valenze e finalità, rilevando talvolta il carattere individuale, talaltra quello collettivo, evidenziando modi e forme dello sguardo con cui nel tempo sono stati colti i luoghi, soffermandosi sulle relative fonti descrittive.

Un'altra sezione di questo lavoro collettaneo propone una complessiva riflessione sui temi del turismo moderno come pratica che assorbe tra le sue principali motivazioni quelle dello svago e del *loisir*, come categoria culturale estesa a un'ampia platea di soggetti, come fenomeno sociale di massa e globale da cui discendono significative trasformazioni del territorio urbano ed extraurbano. Si rendono evidenti il conseguente adeguamento, ammodernamento, potenziamento delle infrastrutture, e in generale le trasformazioni, aspetti esaminati in una prospettiva interdisciplinare che interseca una pluralità di saperi.

Un piccolo ma significativo nucleo di analisi tocca, invece, il tema del *souvenir*, fenomeno dalle antiche radici, aspetto non trascurabile della produzione e dell'economia dei luoghi privilegiati dai flussi di viaggiatori. Viene così solcato un ambito di studi tradizionalmente poco frequentato, che solo negli ultimi anni ha cominciato ad avvalersi di contributi notevoli.

Alcuni scritti, poi, si sono incentrati sul tema della città storica, che da scenario della produzione artistica, letteraria e di beni di consumo legati al viaggio, è divenuta attrattore della nuova industria culturale e turistica, in quanto luogo proteso verso l'esterno e aperto all'accoglienza, connotato dalle sue capacità creative e da una intrinseca vocazione verso l'innovazione. In tale ambito è stata esaminata l'influenza della narrativa, della letteratura di viaggio, delle guide, delle arti figurative e visive, dell'informazione e della comunicazione, delle nuove tecnologie, assieme al ruolo svolto da mode e tendenze, dai fattori religiosi, nonché dalle politiche pubbliche.

Altra sezione del volume affronta la città quale sfondo di grandi avvenimenti, e come tale oggetto di cronache e descrizioni letterarie, narrazioni plurime che dalla fine dell'Ottocento si sono avvalse anche di nuovi *media* per la rappresentazione.

Numerosi studi, ancora, analizzano il tema del rapporto tra le differenti religioni che, in tempi diversi, hanno configurato occasioni di viaggi di varia natura, mossi dalla devozione e dal proselitismo, da desideri di conquista o da vocazioni assistenziali, ricostruendo così un significativo capitolo di storia della cultura, nonché dell'architettura.

Di rilievo è, infine, anche l'attenzione allo sguardo dell'*altro*, identificabile nel tempo con il mercante, il militare, il politico, il diplomatico, il migrante oppure il profugo: esperienze che

implicano una considerazione della percezione del luogo nuovo, dell'impatto con esso, dell'idea di meta e della creazione di nuove identità.

Ne risulta un volume costruito come un racconto polifonico, foriero di riflessioni interessanti, capaci di innescare stimolanti spunti anche per dibattiti futuri.

Capo di Monte da area agricola a primo sito borbonico napoletano

Francesca Capano

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Capodimonte, Ferdinando Sanfelice, Antonio Niccolini, siti reali, iconografia urbana napoletana settecentesca, iconografia urbana napoletana ottocentesca.

1. Un racconto iconografico lungo un secolo (1740-1840)

Carlo di Borbone fu per Napoli, e non solo, un re illuminato: l'architettura e lo sviluppo urbanistico ebbero momenti felici grazie alle sue iniziative e dopo lo stallo dell'ultima fase del vicereame. Anche il periodo austriaco, che aveva avuto il merito di cercare di sprovincializzare l'amministrazione, la politica e la cultura, non riuscì a intervenire in modo significativo sulla città. La ricerca di una riserva di caccia in città, fu tra le prime intraprese del giovane sovrano (1735), che scelse l'area collinare di *Capo di Monte* salubre, panoramica, vicina al centro urbano ma non molto appetibile per le impervie vie di accesso. La zona presentava un carattere agricolo, sfruttata da masserie, prevalentemente di proprietà ecclesiastica. La coraggiosa scelta del re cambiò il destino del sito, che si sviluppò da riserva di caccia in parco reale con un sontuoso palazzo. Ma il primo Sito reale borbonico fu messo in secondo piano da Portici e Caserta; il primo per il rapporto con i siti archeologici, il secondo perché manifesto del casato per la sontuosità e la dimensione a scala urbana.

Con il Decennio francese Capodimonte fu investito da un rinnovato interesse grazie alla posizione di sentinella sulla città e poiché offriva facili vie di fuga per i re francesi, mai veramente accettati dalla popolazione napoletana. Il palazzo fu finalmente abitato, il sito fu ingrandito con nuove acquisizioni fondiari e soprattutto dotato di idonee strade d'accesso. Oramai facilmente raggiungibile Capodimonte fu completato durante la Restaurazione a circa cento anni dalla sua nascita.

Come sempre l'iconografia urbana racconta lo sviluppo di questa parte di città, molto nota per la trasformazione della reggia in Museo Nazionale di Capodimonte (inaugurato nel 1957)¹ e meno per la lunga vicenda costruttiva che ci ha consegnato il primo Sito reale dei Borbone di Napoli.

2. Il Settecento tra carte precatastali, iconografia e cartografia ufficiale

Recenti acquisizioni cartografiche² analizzate, insieme all'iconografia nota, ci permettono di aggiungere interpretazioni più analitiche alla nascita e allo sviluppo di Capodimonte.

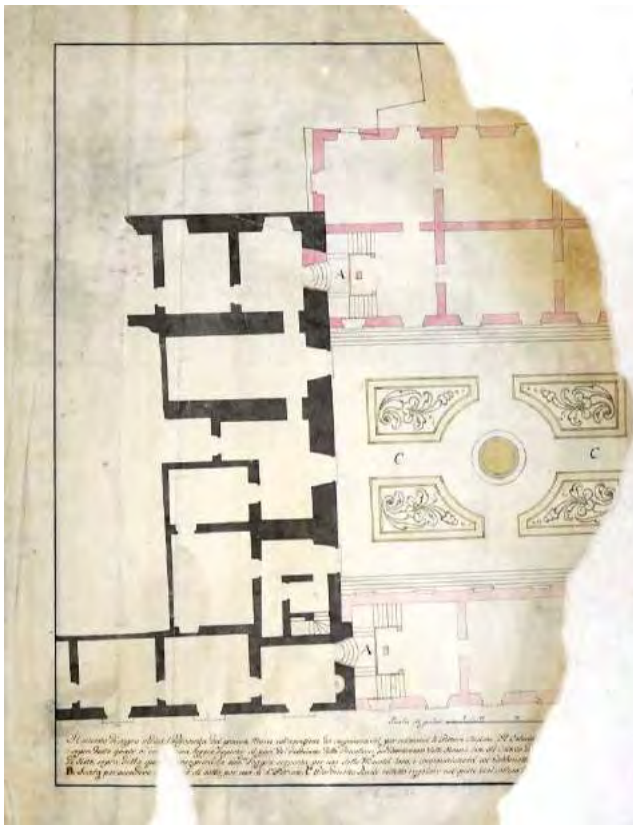
La sua prima rappresentazione ufficiale è il quadro di Antonio Joli, *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte*, (1762 ca. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), che mostra in primo piano una battuta di caccia, poi un cantone del palazzo e dietro ancora la città. Sorvolando sulle differenze tra il prospetto, il progetto di facciata³ e il palazzo realizzato, il paesaggio napoletano di sfondo, rappresentato nel dipinto, non è oggi percepibile allo stesso modo. È possibile godere del panorama verso San Martino dalle ampie balconate settentrionali della reggia o dal giardino, ma è impossibile coglierli con un solo colpo

¹ B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961.

² F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, FedoaPress, 2017) [<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/50>]. Al volume si rimanda anche per una più completa bibliografia.

³ Giovanni Antonio Medrano, *Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, 1738. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Arsenal, *Collection géographique du marquis de Paulmy: 600*, MS-6433 (41) [<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41495064m>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100400h.r=capo%20di%20monte?rk=42918;4>].

d'occhio. Infatti quando Joli dipinse, era stato terminato probabilmente solo il cortile meridionale: quindi dal piazzale antistante era possibile cogliere palazzo e città. Questa osservazione è confermata dal disegno di Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte* (s.d. ma, 1740-1743)⁴; l'autore, poco noto, ci restituisce il sito avulso dalla componente rappresentativa a cui spesso rimanda l'iconografia autorizzata dalla corona. La planimetria è in grado di raccontare la situazione relativa agli anni Quaranta del Settecento, quando la riserva di Capodimonte era stata trasformata in bosco e parco con la residenza reale. Del palazzo progettato da Giovanni Antonio Medrano, con la consulenza di Giacomo Antonio Canevari (1738), ne era stato costruito – oppure era ancora in costruzione – solo la prima parte, corrispondente al cortile meridionale. L'aspetto del sito, ancora ibrido tra riserva con casino di caccia e parco reale, è chiarissima. Infatti l'estensione del parco è minore rispetto alla situazione planimetrica nota alla fine del secolo; sembra addirittura mantenere all'interno del sito murato – primo atto fondativo della proprietà reale – tracce della viabilità preesistente. Le altre planimetrie degli stessi anni riguardano solo il progetto del giardino. Mi riferisco al disegno attribuito a Ferdinando Sanfelice, *Pianta del giardino della Palazzina della porcellana* (s.d. ma 1743-1745)⁵, di un giardino con boschetti, da piantare nei pressi della Reale Manifattura delle Porcellane, e a due bei disegni di anonimo autore che rappresentano un giardino murato (*Pianta di un giardino murato nel Real Bosco di Capodimonte*, s.d. ma 1740 ca.) e il progetto di un museo destinato a dipinti antichi con giardino alla francese (*Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, s.d. ma 1740 ca.)⁶.



Ignoto, *Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, 1740 ca. [Capano, 2017]

Tra i vedutisti che si occuparono di Capodimonte Giovan Battista Lusieri produsse una immagine consueta ma incentrata sul panorama. Altri artisti, Hackert, Jones, Della Gatta, Turner, furono più interessati alle impervie vie d'accesso, alle grotte di tufo e agli squarci mozzafiato verso la città, senza ritrarre mai il palazzo, o altri elementi architettonici, come confermano i seguenti dipinti: Thomas Jones, *Near Capodimonte* (1770 ca. Collezione privata), Francis Towne, *Coming down from Capa de Monte* (1781. London, British Museum), John Warwick Smith, *Naples for Capodimonte*, (1778. London, British Museum) e Jakob Philipp Hackert, *Napoli dalla collina di Capodimonte* (1782 ca.

Napoli, Museo Nazionale di San Martino). Lusieri in *Napoli da Capodimonte* (1782. Collezione privata) compose una scena di corte che si svolgeva nel terrazzamento

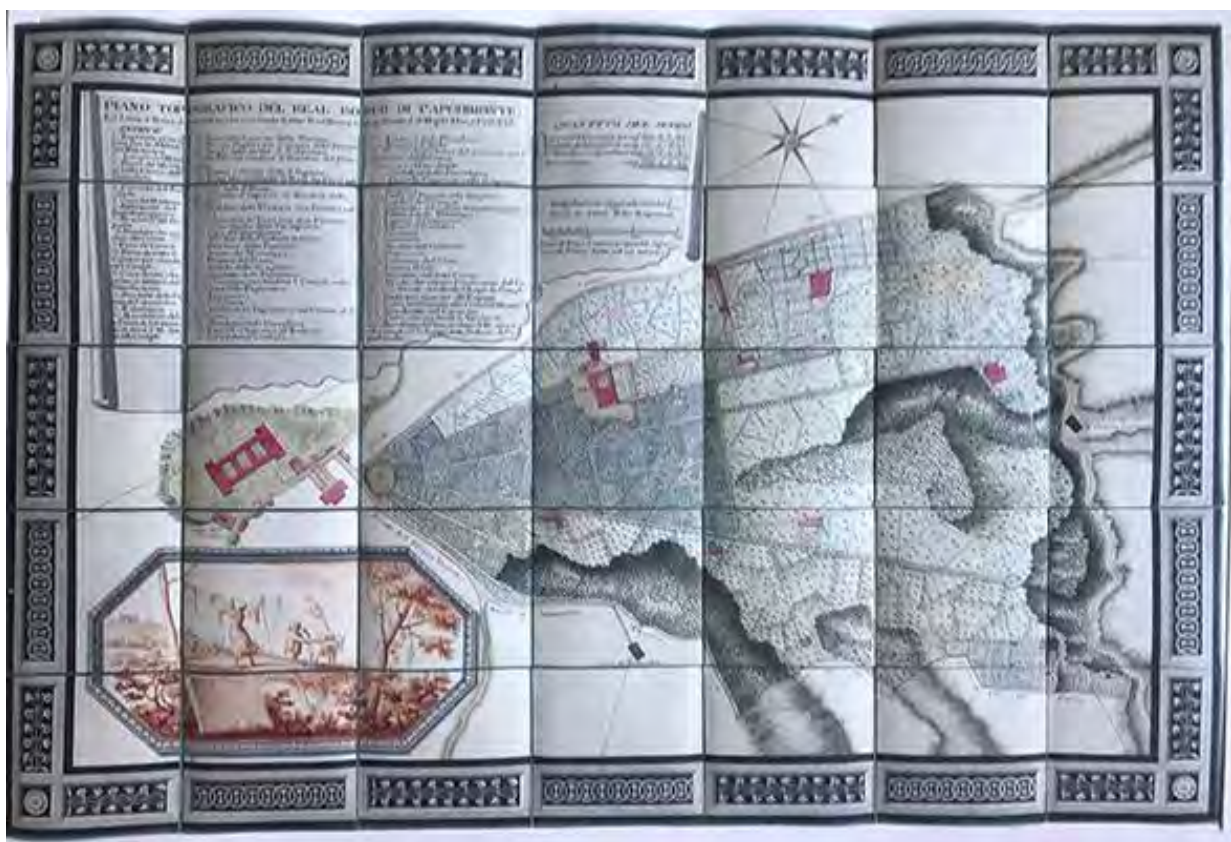
⁴ Gennaro Campanile, *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte*, 1740-1743. Napoli, Archivio Storico Municipale, Sezione Cartografica, Sezione Avvocata, *Stella, San Carlo*, cart. III, tav. 20.

⁵ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Piante e disegni, cart. X, tav. 18 bis.

⁶ Napoli, Archivio di Stato, Sezione Piante e disegni, cart. X, tav. 18, tav. 19.

occidentale della reggia, riconoscibile solo dal panorama. Non c'è nessun elemento del Sito reale, anche la terrazza è alquanto naturale, terminata da un burrone: il prato sembra quasi spontaneo, le cime degli alberi sono il filtro tra il sito e la città. Joseph Mallord William Turner (con Thomas Girtin), *View over the City from Capodimonte* (1796. London, Tate Gallery), conferma l'immagine di Lusieri (ma senza figure), mostrando dietro il terrazzamento, brullo e vuoto, un simile scorcio della città più rarefatto come nel modo dell'autore, utilizzando la tecnica dell'acquerello tono su tono.

Il secolo si conclude con una interessantissima cartografia di ignoto autore *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte* (1790 ca. Museo Nazionale di Capodimonte)⁷. Si tratta di un raffinato disegno (mm 690 x 890) incorniciato in bianco e nero, eseguito su foglietti di piccole dimensioni (mm 140 x 140) incollati su seta verde, allo scopo di ottenere un unico foglio ripiegabile e da conservare in cofanetto. La cornice segue la suddivisione dei fogli, alternando un motivo a racemi a un disegno geometrico. Il cofanetto di pelle rossa con lo stemma del giglio borbonico è un inequivocabile segno distintivo di destinazione reale. È la nobilitazione di una carta geografica da offrire al sovrano per le sue battute di caccia e per farne mostra ai suoi illustri ospiti. L'autore è da ricercare nell'ambiente che da Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, passando per il Real Ufficio Topografico, arriva infine a Luigi Marchese. Del resto i primi elaborati commissionati al geografo furono le due planimetrie, *Carta Topografica delle Reali Cacce di Terra di Lavoro, e loro adiacenze...* e il disegno preparatorio (1784. Napoli, Biblioteca Nazionale), disegnate per Ferdinando IV. I disegni servirono ad accattivare la simpatia del sovrano e a preparare il campo alla nascita del Real Ufficio Topografico, diretto da Rizzi Zannoni. Nell'istituzione si formò proprio Marchese, autore del secondo e del terzo rilievo del parco. La legenda è molto dettagliata e ci informa sulla suddivisione delle attività organizzate nella vasta proprietà. L'estensione complessiva era di 350 moggia, suddivise in



Ignoto, Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte, 1790 [Giannetti, 1994]

⁷ A. Giannetti, *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Napoli, Electa Napoli, 1994, p. 94.

bosco (185), area coltivata (151) e giardini (13). È chiara la predilezione per il bosco dove si cacciavano conigli, beccafichi e tordi. È anche dimostrato che si producevano piante, da trasportate negli altri siti reali, e frutti per la mensa reale. I giardini occupavano poco meno del quattro per cento dell'estensione totale. La nostra carta si conferma uno strumento raffinato e in grado di registrare l'esatta consistenza della proprietà, introducendo quanto Marchese farà all'inizio del secolo successivo con le piante del bosco degli Astroni, di Capodimonte e del Sito reale di Portici e della Favorita⁸. Il palazzo è disegnato con i tre cortili come all'epoca non era; infatti dopo il cortile meridionale era stato costruito, anche se non terminato, quello centrale. È molto chiara la divisione ancora esistente tra la reggia e il parco al quale si accedeva dalla Porta Grande, poi Porta di Mezzo, come ancora oggi si chiama. Nel riquadro in basso a sinistra c'è il disegno monocromo seppia che rimanda ad una scena tipica dei colli napoletani, dove si recavano le lavandaie ad asciugare i panni.

3. L'Ottocento tra il Decennio francese e la Restaurazione

Il secolo della borghesia è annunciato da Marchese che rileva il Bosco di Capodimonte nel 1802 e lo disegna nuovamente pochi anni dopo, nel 1810 circa⁹ per evidenziare la poco significativa differenza di aumento dell'area boschiva. La legenda dei due disegni è praticamente la stessa: *Territori arbustati, Fruttiferi e giardini, Fagianerie e Ragnaje, Bosco*; l'estensione totale raggiungeva i 342 moggi.

Con il Decennio francese Capodimonte venne scelta come residenza. Se non si hanno notizie significative circa l'avanzamento dei lavori per terminare la reggia, ai sovrani francesi si deve la volontà e la capacità, grazie alla soppressione degli ordini monastici e a meno vincoli con l'aristocrazia napoletana, di riuscire ad acquisire altri territori limitrofi per ottenere un Sito reale unico per palazzo e parco. Ancora due disegni mostrano queste due fasi: Domenico Rossi, *Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte* (1807. Paris, Archives Nationales)¹⁰ e *Plan du parc de la Maison Royale* (s.d. ma 1810-1815. Paris, Service Historique de la Défense)¹¹.

Come è noto i lavori a Capodimonte sono legati alla modernizzazione dell'impianto stradale



Salvatore Fergola, *Veduta di Napoli dallo Scudillo, 1819, Napoli, Palazzo Reale, particolare*

e, in particolare, alla realizzazione di corso Napoleone e delle vie dei Ponti Rossi e di Santa Maria ai Monti. I tortuosi assi, di tale andamento sia per raggiungere la quota di Capodimonte che per rispettare le nuove tendenze che auspicavano la città come un bosco, sono accennate nella prima pianta e rilevate nella seconda. Questo elaborato è veramente interessante poiché mostra una città in armonia tra artificio e natura: le nuove strade sinuose, che offrono vedute sulla città, attraversano ville e casini; il sito

⁸ *Napoli 1804. I siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese* (catalogo della mostra, 1990-1991), Napoli, Electa Napoli, 1990: pp. 48, 49 (scheda di L. Arbace); pp. 55, 51 (scheda di Rosanna Muzii); 52-59 (schede di U. Bile); pp. 60, 61 (scheda di L. Arbace).

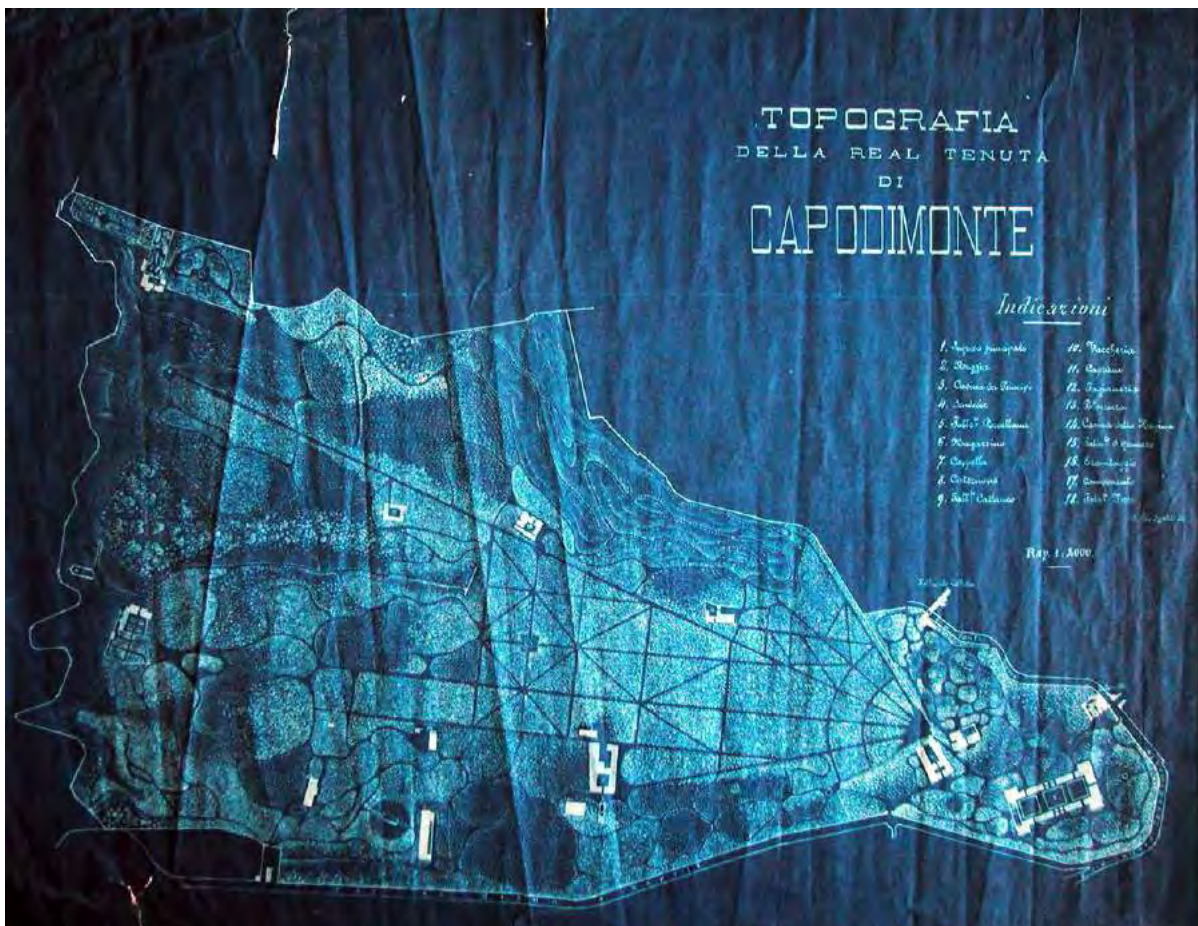
⁹ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo*, in *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio* (seminario di studi, Napoli-Caserta 2008), a cura di A. Buccaro, C. Lenza, P. Mascilli Migliorini, Napoli, Giannini Editore, 2012, pp. 353-375, p. 369.

¹⁰ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica* (catalogo della mostra), Napoli, Electa Napoli, 1997-1998, a cura di G.C. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 15-24, p. 17.

¹¹ A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere: 1806-1815*, Napoli, Electa Napoli 2008, p. 30.

reale non è avulso dal suo contesto rimarcato solo da una sottile linea rossa, senza veri muri di confine. Il disegno sembra in sintonia con l'idea di un parco aperto verso la città: come dimostra l'apertura domenicale e nei giorni festivi del sito al pubblico, istituita da Giuseppe Bonaparte da novembre 1807. Le nuove strade produssero, accanto alla ripetizione dell'iconografia già vista, incentrata su *gradoni e pennate*, nuove visuali verso il palazzo e verso la città. Ad esempio Salvatore Gentile in *Veduta della nuova strada di Capodimonte* (1807) mostra il palazzo in costruzione che emerge sul colle. Dietro la fabbrica completa del primo cortile si vede il secondo senza i mezzanini e il tetto. Salvatore Fergola nel 1819 in *Veduta di Napoli dallo Scudillo*, (1819. Napoli, Palazzo Reale) mostra la stessa situazione per il primo e il secondo cortile, mentre il piano terra intorno alla corte settentrionale è in costruzione. Anche Antonio Niccolini nel 1824 ripropose la costruzione della reggia pressappoco allo stesso punto¹² anche se l'edificio appare meno chiaro per il punto di vista utilizzato della sezione prospettica. Il disegno, eseguito per periziare i problemi statici che si erano manifestati al palazzo, è un lucido strumento per descrivere il colle e il corso Capodimonte (all'origine Napoleone).

Niccolini era stato nominato architetto direttore di Capodimonte da Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte (1811), confermato con la Restaurazione da Ferdinando I, Francesco I e Ferdinando II. Durante il suo incarico il palazzo fu quasi terminato, anche se la fase finale si deve a Giuseppe Giordano, un meno noto architetto di corte, prima aiuto di Niccolini e poi



Ignoto, Topografia della Real Tenuta di Capodimonte [Migliaccio 2012]

¹² A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), Napoli, CUEN Editrice, 1991, a cura di A. Buccaro, pp. 43-92, p. 83.

direttore, quando insorsero problemi tra Niccolini e Ferdinando II, che lo esonerò dalla direzione.

Con Niccolini iniziò la trasformazione dei territori di nuova acquisizione francese in giardino romantico. Anche questi passi sono descritti nelle planimetrie. La prima pianta a scala urbana che mostra il nuovo recinto unico del Sito reale è la *Pianta della Città di Napoli* del Real Ufficio Topografico, edita nel 1828¹³. Stessa situazione rilevata dalla *Pianta Topografica del Real Bosco di Capodimonte* (1826 ca.)¹⁴, praticamente un aggiornamento delle piante di Marchese. Ma la conferma che i lavori al giardino furono iniziati sotto la direzione di Niccolini è dimostrato da un piccolo disegno sottoscritto da Niccolini che propone la stessa sistemazione del verde intorno al palazzo reale¹⁵. Niccolini aveva tutte le competenze come architetto dei giardini: aveva lavorato per Ferdinando I e la seconda moglie Lucia Migliaccio alla Floridiana e aveva disegnato e realizzato il giardino cosiddetto Tondo di Capodimonte. Inoltre dal 1813 il giardiniere botanico Friedrich Dehnhardt, già capo giardiniere del Real Orto Botanico, era stato nominato direttore dei giardini di Capodimonte. La collaborazione fra i due fu sicuramente proficua e il ruolo di Dehnhardt divenne preminente quando Niccolini fu esonerato dal ruolo di direttore e gli subentrò Giordano. È possibile quindi che dal 1835 circa le due competenze su architetture e aree verdi furono suddivise per abilità specialistiche.

Il giardino negli anni Quaranta dell'Ottocento aveva assunto l'aspetto odierno: tra aiuole irregolari, salti di quote, alberi ad alto fusto e bosco si scorgevano oltre la grande reggia, finalmente terminata, le fabbriche secondarie. La *Topografia della Real Tenuta di Capodimonte* (copia cianografica di un disegno della metà del XIX secolo)¹⁶ da una parte e le litografie di Augusto Giuli (metà del XIX secolo. Napoli, Biblioteca Nazionale) dall'altra raccontano la reggia e il suo giardino alla metà del XIX secolo.

¹³ *Il racconto di Napoli: il disegno della città e dei suoi quartieri*, a cura di V. Valerio, Napoli, Voyage pittoresque, 2002, p. 49 e tavola.

¹⁴ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 370.

¹⁵ *Pianta Geometrica del R. Sito di Capodimonte colle adiacenze che lo circondano sino al lato del Cancellone del Real Bosco*, s.d. ma 1826 ca. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Disegni e Stampe, Fondo Antonio Niccolini, n. 7342.

¹⁶ M.C. Migliaccio, *Il parco di Capodimonte...*, cit., p. 371.

Capodimonte tra vedutismo e cartografia tra Settecento e Ottocento

Francesca Capano

Università degli Studi di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Lord Bute, Servizio di piatti casa Correale, Manifattura Del Vecchio, Giuseppe Bonaparte, Gioacchino Murat, François Aymè.

1. Il sito reale e i nuovi territori in armonia con la città

Capodimonte con il suo grande palazzo e grande bosco-parco fu completato, così come lo vediamo oggi, in circa 100 anni; si susseguirono cinque re e molti architetti (Giovanni Antonio Medrano, Antonio Giacomo Canevari, Ferdinando Sanfelice, Giuseppe Astarita, Ferdinando Fuga, Antonio De Simone, Antonio Niccolini, Tommaso Giordano) ma la complessa vicenda costruttiva fece sì che questo luogo non avesse un'adeguata rappresentazione ufficiale. Al palazzo fu spesso preferito il sito ameno con un panorama mozzafiato. In questi anni anche se incompleto il palazzo fu meta di molti illustri personaggi in visita a Napoli, che lo descrissero in termini più o meno positivi. La cartografia, indispensabile alla trasformazione che ebbe questa parte di città, avulsa dal centro e a guardia sul golfo, invece, è di fondamentale importanza poiché ci dimostra come questo territorio da impervio colle entrò a far parte della città, trasformandosi da riserva agricola in sito reale, costellato da ville nobiliari. Questa trasformazione urbana deve molto al decennio francese: Giuseppe Bonaparte e Giacchino Murat con la regina Carolina, furono a Napoli solo dieci anni ma il loro contributo fu, come è noto, di fondamentale importanza. Il decennio fu necessario per l'amministrazione del regno e non solo, molte opere iniziate dai napoleonidi furono, nonostante un ideale iniziale distacco di Ferdinando I tornato sul trono, continuate e terminate dai Borbone, proprio come accadde per Capodimonte.

2. Le descrizioni e le immagini del palazzo reale della seconda metà del Settecento

La costruzione del palazzo iniziò nel 1738 – la riserva di caccia era già stata delimitata a partire dal 1735 – e fu eseguita in tempi e fasi diverse¹. La corte meridionale fu costruita per prima e rimase a lungo il nucleo del palazzo reale che non fu mai veramente abitato da Carlo e Ferdinando di Borbone, che lo frequentarono per battute di caccia e occasioni legate allo svago. La corte centrale fu iniziata più tardi e rimase a lungo incompleta; questa, nel primo progetto di Medrano con Canevari, doveva accogliere una grandiosa scala reale che non fu mai realizzata. La corte fu costruita in tempi lunghissimi, e incompleta fu utilizzata per varie destinazioni, improntate ad esigenze contingenti. Ad esempio la reale fabbrica di porcellana fu sistemata in un primo momento da Ferdinando Sanfelice in alcuni locali al pian terreno – l'unico livello esistente a quella data –, poi fu trasformato il preesistente edificio, già residenza del Guardia Maggiore, in Reale Manifattura delle Porcellane (1743).

All'incirca questa la situazione quando nel 1755 si decise di spostare la quadreria e la libreria della collezione Farnese, insieme ai preziosi arredi farnesiani, proprio in questo palazzo. L'incarico di ordinare la collezione fu affidato al naturalista Giovanni Maria della Torre (1756). Sulla prima idea di un museo a Capodimonte si è detto molto, e si è voluto vedere in questo atto un'ideale continuità con la trasformazione della reggia in Museo Galleria, inaugurato nel 1957; era però una galleria privata, vanto dei Borbone, accessibile solo a una

¹ Per le notizie generiche su Capodimonte si rimanda a F. Capano, *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*, Napoli, Federico II University Press, Fedoa, 2017 (<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/50>).

élite e dopo la reale autorizzazione. I quadri erano inoltre indispensabili quanto preziosi pezzi d'arredo per la reggia.

Joachim Winckelmann fu tra i primi illustri visitatori; nel 1758 da Portici si recò più volte a Capodimonte. Raccontò della collezione con toni entusiastici, attratto anche dalla bellezza del sito nonostante non fosse dotato di strade adeguate: *Il museo sta in un palazzo rimasto imperfetto ... essendo situato in un'eminenza, che si signoreggia tutta la città, si arriva ad esso dopo d'aver superata la salita erta e scoscesa*. Noti ospiti furono anche Jean-Honoré Fragonard, a Capodimonte la prima volta nel 1761, Angelika Kauffmann (1763) e Antonio Canova (1780)². Molte testimonianze descrissero lo stato del palazzo come precario e incompleto: tra questi Pierre Jean Grosley, Jean-Claude Richard de Saint-Non, Charles Dupaty³. Tra le descrizioni meritano di essere trascritte le parole di Johann Wolfgang von Goethe dal suo *Viaggio in Italia* (1787): *a Capodimonte, dove si trova la grande collezione di quadri, monete e simili: un'esposizione alquanto disordinata, ma che racchiude cose di gran pregio*⁴.

Recentemente è stato scoperto un altro *corpus* documentario su Capodimonte. All'inizio del 1769 fu a Napoli John Stuart, terzo conte di Bute, arrivato in Italia a novembre del 1768, vi rimase fino a giugno, soggiornando principalmente a Venezia. Durante il periodo italiano Lord Bute assecondò la sua passione per l'architettura, poiché collezionò quindici volumi di rilievi di edifici italiani. I disegni sono tutte proiezioni ortogonali, anche se abbastanza eterogenei, per i quali si servì di vari architetti, alcuni rimasti ignoti⁵. A Napoli commissionò anche i rilievi del Palazzo Reale, del palazzo di Donn'Anna e della villa di Poggioreale. I soggiorni romano e napoletano sono documentati dal taccuino *From Rome to Naples*, a proposito del nostro palazzo egli scrisse *This is an unfinished Palace of the late kings extremely heavy [spazio vuoto], and Dorrik above, 3 Court, 1 larger with arcades above unfinished, many lovely Pictures*⁶. I disegni, oggi in collezione del Victoria and Albert Museum, sono le quattro piante dei piani, due prospetti e due sezioni⁷. I manoscritti si riferiscono al palazzo terminato come non era a quella data. Quando Lord Bute visitò

² B. Molajoli, *Il Museo di Capodimonte*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1961, pp. 21, 23.

³ P.J. Grosley, *Observation sur l'Italie et sur les italiens*, 4, A Londres et se trouve à Paris, chez De Hansy, le jeune, rue Saint-Jacques, 1774 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=6236789.xml&dvs=1476716031792~106&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016); J.-C.-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4, Paris, de l'imprimerie de Clousier, rue de Sorbonne, 1781-1786 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=8982532.xml&dvs=1476800430595~226&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016); C. Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*. 2, A Rome et se trouve à Paris, chez De Senne, Libraire de Monseigneur comte d'Artois, au Palais Royal chez De Senne, libraire au Luxembourg, 1788 (http://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=6149671.xml&dvs=1476715648945~390&locale=it_IT&search_terms=DTL7&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true, consultato in aprile 2016).

⁴ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Zaniboni, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 202.

⁵ P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014, p. 13.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ London, Victoria & Albert Museum, *Prints, Drawings & Paintings Collection*: E.22:18-2001, E.22:19-2001, E.22:20-2001, E.22:21-2001, E.22:22-2001, E.22:23-2001, E.22:24-2001, E.22:25-2001 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O61305/architectural-drawing-unknown/>, <http://collections.vam.ac.uk/item/O61306/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61307/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61303/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61304/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61307/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61308/architectural-drawing-unknown/>; <http://collections.vam.ac.uk/item/O61367/architectural-drawing-unknown/>; consultato in giugno 2017).

Capodimonte l'architetto direttore era Ferdinando Fuga (1699-1782), che avrebbe diretto il cantiere fino al 1780, quando lasciò l'incarico poiché troppo anziano.

La corte più grande, a cui fa riferimento la descrizione, potrebbe essere quella centrale incompleta, destinata in origine allo scalone reale mai costruito. Proprio il non finito, probabilmente, faceva percepire il cortile come più ampio. Anche nella sezione longitudinale i prospetti interni delle corti laterali sono uguali – quello meridionale era stato costruito, quello settentrionale non ancora – mentre le aperture del prospetto centrale sono solo accennate. La *Pianta del delizioso Palazzo di Capodimonte* riporta le destinazioni degli ambienti interni, indicate direttamente sul disegno senza legenda. Analizzando queste indicazioni si capisce, ancora una volta, che non si sapeva dove sistemare la scala reale e, contestualmente, le funzioni degli ambienti interni erano alquanto approssimative e disordinate – poiché si aveva certezza solo delle destinazioni delle stanze intorno alla corte meridionale, l'unica terminata – ad eccezione dei saloni simmetrici centrali dei lati lunghi (*Gran Gallerie*), con doppio affaccio nel cortile e verso il panorama. Si tratta proprio dei saloni costruiti da Fuga. Merita di essere trascritta l'intestazione in calce al disegno della facciata longitudinale: *Prospetto d'un lato maggiore del Real Palazzo Napoletano fatto edificare dalla Cattolica R.M. di CARLO DI BORBONE ne' primi anni del suo regnare in Napoli, sta situato in luogo eminente due miglia fuori di Napoli, gode da questo lato che a' l'aspetto di Mezzogiorno a ponente il più bello della Città verso il Golfo, e la deliziosa Collina di Posillipo, Architetto Giò: Antonio Ametrano Siciliano.*

In questi stessi anni a queste descrizioni, raccontate o disegnate, non corrispondono adeguate



Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli, Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di Capodimonte, 1793-1795. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli, Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di Capodimonte, 1793-1795. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

rappresentazioni, poiché Thomas Jones (*Near Capodimonte*, 1770 ca.), Francis Towne (*Coming down from Capa de Monte*), Xavier Della Gatta (*Napoli dallo Scudillo*, 1781), John Warwick Smith (*Naples for Capodimonte*, 1778), Giovan Battista Lusieri (*Napoli da Capodimonte*, 1782), Jakob Philipp Hackert (*Napoli dalla collina di Capodimonte*, 1782 ca.), Joseph Mallord William Turner (*View over the City from Capodimonte*, 1796), per citare gli artisti più famosi, ripresero le impervie vie d'accesso, scavate tra le rocce di tufo, o il panorama sulla città e sul golfo ma mai proprio il sito reale.

Solo Antonio Joli mostrò un cantone del palazzo reale in *Ferdinando IV a cavallo con la corte a Capodimonte* (1762 ca.), l'altra unica immagine ufficiale del palazzo è una veduta non convenzionale poiché sul fondo del *Piatto del Servizio dell'Oca con il palazzo reale di*

Capodimonte, prodotto di grande valore della Manifattura della Real Fabbrica della porcellana di Napoli e datata tra il 1793-1795 (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte)⁸. Del palazzo è riproposto solo il prospetto principale della corte meridionale, l'unica terminata, con il panorama di sfondo e una porzione di parco.

A queste vedute bisogna aggiungere un'altra immagine del palazzo reale di Capodimonte, fino ad ora poco nota e mai analizzata in studi specifici di storia dell'architettura e dell'arte, che decora il fondo del *Servizio di piatti da parata di casa Correale*. Il servizio e il piatto in questione furono prodotti dalla Manifattura Del Vecchio, nel periodo in cui la fabbrica era diretta da Cherinto (dal 1810). Questo servizio è datato ai primi anni Trenta dell'Ottocento, in terraglia opaca color ocra, si compone di pezzi diversi: vassoi, zuppiere, piattini, una coppia di portauovo e alzata⁹. L'immagine del palazzo reale è molto interessante poiché, senza nessun compromesso, mostra il palazzo incompleto. Sono gli anni della direzione di Antonio Niccolini durante il regno di Ferdinando II, quando la costruzione del palazzo volgeva al termine. L'immagine mostra chiaramente che mancavano il piano attico della corte centrale, la corte settentrionale era solo delimitata dai muri esterni del piano terra.

3. Acquisizioni e donazioni di terreni limitrofi, l'opera dei napoleonidi

Giuseppe Bonaparte, incoronato re, scelse come sua dimora anche il palazzo di Capodimonte, probabilmente perché non si sentiva sicuro del Palazzo Reale nel centro cittadino, ed iniziò una serie di lavori di poca entità per renderlo idoneo come sua residenza, che riguardarono principalmente gli arredi. Il sito reale, invece, presentava una incongruenza sostanziale: il palazzo e il parco erano limitati da due differenti recinzioni murarie, separate anche da una strada pubblica. Più a nord vi era il bosco-parco e più a sud il palazzo reale, questa divisione era la dimostrazione evidente delle iniziali volontà di Carlo di Borbone che scelse Capodimonte prima come riserva di caccia e poi per costruire il nuovo palazzo reale. Giuseppe Bonaparte, non avendo legami con il potere ecclesiastico, riuscì a risolvere questa disgregazione grazie alla soppressione degli ordini religiosi. Infatti le proprietà del convento di Sant'Antonio, come altri poderi che confinavano con il sito reale, furono espropriate. Le intenzioni del re erano annettere al sito i territori necessari a creare un nuovo perimetro più ampio e unico, ridistribuire alcune terre a personaggi a lui vicini, e politicamente affini al cambiamento, utilizzare suoli per creare una rete stradale che collegasse più comodamente il sito reale alla città. Riportiamo le esplicite parole del re: *Volendo poi definitivamente regolare il destino di tutto quel territorio che circonda il recinto del Parco di Capodimonte affinché sia abitato da persone di mia casa*¹⁰.

L'acquisizione da parte della corona dei territori confinanti è indicata nel disegno di Domenico Rossi *Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte*¹¹.

⁸ *Vedute di Napoli e della Campania nel "Servizio dell'Oca" del Museo di Capodimonte*, fotografie di B. Jodice, introduzione A. Rastrelli, Napoli, Fiorentino.

⁹ Le informazioni sulla Manifattura del Vecchio sono del Museo Correale di Terranova. Cfr. anche G. Borrelli, *Del Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, 1990, oggi [http://www.treccani.it/enciclopedia/del-vecchio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/del-vecchio_(Dizionario-Biografico)/). Si ringrazia Alessandra Veropalumbo per la segnalazione del piatto del Servizio Correale.

¹⁰ Napoli, Archivio di Stato, *Intendenza di Napoli*, fa. 2551, f.lo 1; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli, Electa Napoli, 1993, pp. 155, 221.

¹¹ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese (1806-1815)*, in *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, (catalogo della mostra 1997-1998), a cura di G. Alisio, Napoli, Electa Napoli, 1997, pp. 25-44, precisamente pp. 17, 22; Paris, Archives Nationales, *Archives privées Joseph Bonaparte*, 381AP 12 dr 3. Cfr. anche A. Fiadino, *Architetti e artisti alla corte di Napoli in età napoleonica. Progetti e realizzazioni nei luoghi del potere: 1806-1815*, Napoli, Electa Napoli, 2008, p. 23.



Domenico Rossi, Pianta Geometrica de' territorj da incorporarsi nel Real Parco di Capodimonte, 1807. Paris, Archives Nationales [Fiadino 2008]



François Aymè, Strada nuova al Campo di Marte sopra Capodichino, 1811-1812, Napoli Società di Storia Patria [Fratlicelli 1993]

Sulla planimetria è disegnato il progetto del nuovo confine del sito reale (poi ridimensionato) e le proprietà (i cui proprietari sono indicati direttamente sul disegno) da espropriare e suddividere, ricadendo in parte all'interno del sito reale. Il manoscritto riporta anche i tracciati delle strade che si stavano costruendo.

Il 27 luglio del 1807 il Ministro dell'Interno André Miot chiedeva al Consiglio degli Edifici Civili e alla Prima Ispezione di Ponti e Strade il progetto di collegamento dal Real Museo al palazzo di Capodimonte e dal palazzo alla via del Campo di Marte. Il progetto del tracciato del versante meridionale fu affidato a Gioacchino Avellino e Nicola Leandro. Questo tratto, i cui lavori iniziarono il 14 agosto 1807, si componeva del Corso Napoleone, di piazza Napoleone e della strada Napoleone¹². I lavori dell'altra *tranches*, la strada del Campo, che si collegava al versante orientale della città, oggi via Ponti Rossi e via Santa Maria al Monte, furono progettati da Gaetano Schioppa e poi perfezionati da Charles-François Mallet (direttore della terza ispezione di Ponti e Strade), diretti dall'ingegnere Raffaele Pannain e da Mallet¹³. Il tratto che collegava Capodimonte con l'interno, si sviluppava al confine del versante occidentale e collegava il sito con i casali settentrionali. Il progetto fu affidato all'ingegnere Francesco Diana; i lavori iniziarono nell'ottobre del 1807¹⁴.

Questi lavori rientravano nell'impegno di largo respiro per il miglioramento dell'impianto stradale della capitale e dei suoi contorni; di questo più ampio progetto fecero parte anche le strade per Capodimonte. In realtà l'esigenza di migliorare i collegamenti era già avvertita dalla fine del secolo precedente ma, come già accennato, i Borbone non avevano i mezzi necessari per portare a compimento lavori di questa portata.

¹² Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade, II Serie*, fa. 300, nn. 1, 4, 20; fa. 300 bis, n. 1, ne dà notizia S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese...*, cit., pp. 16, 22. Cfr. anche A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo. Questioni di storia urbana e metodologia di ricerca*, in *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano* (catalogo della mostra), a cura di A. Buccaro, Napoli, CUEN Editrice, 1991, pp. 43-92, p. 79.

¹³ Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade, II serie*, fa. 315, nn. 1, 6; *Intendenza di Napoli, III serie*, fa. 2552, n. 1, la notizia archivistica in A. Buccaro, *La genesi e lo sviluppo del borgo...*, cit., p. 24.

¹⁴ S. Villari, *Le trasformazioni urbanistiche del decennio francese...*, cit., p. 16.



Ignoto, Plan du parc de la Maison Royale, s.d. ma 1810-1815. Paris, Service Historique de la Défense [Fiadino 2008]

La fase avanzata di questi lavori è documentata da un'altra planimetria *Strada nuova al campo di Marte sopra Capodichino*, eseguita dal generale François Aymè (1810 ca.)¹⁵. Il disegno è di grande interesse, specialmente se confrontato con quello del 1807, poiché indica i nuovi proprietari, i destinatari dei territori confinanti con il sito reale, designati da Giuseppe e confermati da Gioacchino Murat. È d'obbligo riportare le parole del suo citato documento sottoscritto da Giuseppe per l'evidente relazione tra documento e planimetria: *mettiate in possesso de differenti Casini le persone qui sotto descritte col trasferimento loro la proprietà, come pure il possesso, e domini de territorj da voi acquistati; facendone la divisione in sei parti, coll'obbligo, 1 d'intrattenerne la porzione di passeggiata che passa ne loro territorio, 2 di non potersi vendere la loro vita durante, 3 di non poter fabbricare mura di chiusura. Al Sig. Cardinal Firrao Grande Elemosiniere il Casino detto Di Gallo, al Sig. Duca di Cassano Gran Cacciatore il Casino Morra, al Sig. Principe Gerace Primo Ciambellano il Casino de Simone, al Sig. Principe di Stigliano Gran Ciambellano il Casino Amendola, al Sig. Duca di S. Teodoro Gran Maestro di Cerimonie il Casino Accadia, al Sig. Cav. Macedonio Intendente di Real Casa il Casino de Angelis*¹⁶.

Si otteneva così un grande sito reale con una fascia di rispetto a corona. Le intenzioni dei re francesi sono graficizzate in un'altra pianta di grande espressività e bellezza *Plan*

¹⁵ François Aymè, *Strada nuova al campo di Marte sopra Capodichino*, 1810-1811, Napoli, Società di Storia Patria, inv. 12704; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento...*, cit., p. 190.

¹⁶ Ignoto, *Plan du parc de la Maison Royale*, s.d. ma 1810-1815, Paris, Service Historique de la Défense, *Château de Vincennes*, inv. M 13 C 316; ne dà notizia A. Fiadino, *Architetti e artisti...*, cit., p. 30.

du parc de la Maison Royale di anonimo autore ed eseguita sicuramente entro la fine del Decennio francese. La pianta a colori mostra sinuose strade con viste mozzafiato sulla città, attraversa campi e giardini, punteggiati da casini, le proprietà non presentano i confini, solo una sottile linea rossa indica il limite del sito reale. L'analisi termina con il rimando ad un'altra planimetria, datata agli anni '20, il cui autore è rimasto anonimo¹⁷, che mostra il progetto di risistemazione dell'area di Capodimonte oramai terminata.

¹⁷ Ignoto, *Capodimonte e i suoi contorni*, 1820 ca., Napoli, Società di Storia Patria, inv. 12354; la notizia archivistica è in V. Fraticelli, *Il giardino napoletano. Settecento...*, cit., p. 190.

INDICE

25 | **Presentazione**

Alfredo Buccaro, Fabio Mangone

27 | **Il perché di una scelta**

Paola Lanaro

29 | **Introduzione**

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

CAP. I | **Viaggio e religioni: dal pellegrinaggio alla missione, dall'assistenza alla conquista**

Giovanni Favero, Pasquale Rossi

1.1 | **In viaggio verso Santiago di Compostela: devozione, esperienza e proiezione del culto di San Giacomo**

Domingo Luis González Lopo, Fernando Suárez Golán

35 | Alicia Padín Buceta, *Il pellegrinaggio di fra Martín Sarmiento a Compostela per le terre del Salnés (Galizia)*

43 | María José Carrera Boente, *Books to praise Saint James. The Choirbooks of the Cathedral of Santiago de Compostela in the liturgy and the Jacobean worship during the Baroque*

49 | Nuria Salesa Amarante, *From the traditional hostel to the historical state-owned hostel-hotel (Parador). The offer of accommodation for the pilgrim on St. James's Way: An analysis of the Northern Way to Santiago passing through Cantabria*

57 | Maria Incoronata Colantuono, *I miracoli della Vergine sulla via di Santiago: testimonianze nella lirica del secolo XIII*

65 | Julio J. Polo Sánchez, *Ad modum Iubilei Sancti Jacobi... Santo Toribio de Liébana in the origin of the cult of Santiago and the Lignum Crucis relic*

73 | Fernando Suárez Golán, *Between Naples and Compostela: St. James, St. Januarius and the dispute about the patronage of the Hispanic Monarchy at the beginning of the XVIII century*

79 | Antonella Palumbo, *San Giacomo il Maggiore e San Michele Arcangelo: aspetti e devozione lungo gli itinerari*

85 | Giuseppe Restifo, *Una sorta di Santiago siciliana*

2.1 | **Viaggi, assistenza, pellegrini e viaggiatori**

Maria Marta Lobo de Araújo, Alexandra Esteves

91 | Maria Grazia Turco, *Missionari, viaggiatori e pellegrini nel percorso della Via della Seta tra Sogdiana (Uzbekistan), Bactria (Afghanistan) e Uḡḡiyāna (Pakistan)*

99 | Domenico Nisi, Marta Villa, *Le Madonne Brune delle Alpi orientali. Il case study della via Monte Baldo-Oetztal tra percorsi pastorali e pellegrinaggi devozionali: una lettura archeo antropologica*

107 | Giovanni Lombardi, *Hosting in Naples: Mediterranean and pilgrims between medieval heritage and modern care*

113 | Líliliana Neves, *L'assistance fournie aux voyageurs par les Casas da Misericórdia, du Minho, au cours de la Période Moderne*

119 | Maria Renata da Cruz Duran, *Il traffico della cultura nella parentica luso-brasiliana ai tempi di D. João VI*

- 127 | Rute Pardal, *Charity and social control: the "cartas de guia" from the Évora Misericórdia (16th-18th centuries)*
- 131 | Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, *Obsequium pauperum: dall'esaurirsi del pellegrinaggio all'impegno nell'assistenza territoriale nell'area del Patriarcato e della Serenissima dal XV al XVIII secolo*
- 139 | Manuela Machado, *Auxílio a viajantes e peregrinos: a concessão de cartas de guia na Misericórdia de Braga no século XIX*
- 147 | Margareth Vetis Zaganelli, Andressa Cattafesta de Oliveira, *Os passos de anchieta: um caminho de fé no litoral sul do espírito santo*
- 155 | Margareth Vetis Zaganelli, Maria Célia da Silva Gonçalves, *Pellegrinaggi di "Folias dei re di João Pinheiro": analisi del significato simbolico di questi drammi e metafore*
- 163 | Maria Antónia Lopes, *Voyages de pauvres gens au Portugal en transit par Coimbra (XVIII-XIX^e siècle)*
- 171 | Maria Engrácia Leandro *Migrants portugais: processus migratoires et avatars des voyages*
- 183 | Carla Pinto Cardoso, *Regional Tourism planning: a review of the methodological considerations and strategic approaches in Porto's region*
- 193 | Francesca Castanò, Giangaspere Mingione, *Le vetrare istoriate di Pietro Chiesa e di Giulio Cesare Giuliani nello spazio liturgico di primo Novecento*
- 201 | Julia Castiglione, *Le guide di Roma nel Seicento: tra ritualità e approccio estetico alla città*

3.I | Percorsi simbolici nello spazio urbano: processioni, cortei e visite rituali

Giovanni Favero, Vania Levorato

- 209 | Vania Levorato, *Le "andate" del Doge di Venezia ai monasteri femminili di San Zaccaria e delle Vergini in età moderna*
- 217 | Ileana Tozzi, *La processione dei ceri a Rieti*
- 225 | Lucia Trigilia, *Un nuovo contributo alla storia di Noto antica e del suo territorio: la ricostruzione dei luoghi e dei percorsi di San Corrado*
- 231 | Nicoletta Bazzano, *«Ti fazzu vidiri lu Sant'Uffiziu a cavaddu»: autodafè nella Palermo barocca*
- 239 | Matilde Russo, *Agatha Catanensis*
- 245 | Fernando Suárez Golán, *Cortei, percorsi rituali e spazio urbano nel solenne ingresso degli arcivescovi a Santiago de Compostela tra XVII e XVIII secolo*

4.I | Gerusalemme allo specchio: il mito e la materia nelle evocazioni della Città Santa da parte di guerrieri, pellegrini, viaggiatori

Fabio Redi

- 255 | Alessandra Baldelli, *Portarsi a casa Gerusalemme. Riflessioni su una visualizzazione informatica dell'edificazione di luoghi ad immagine di Gerusalemme al ritorno dalla Città Santa tra XI e XV secolo*
- 259 | Maria Carolina Campone, Saverio Carillo, *Cimitile nuova Gerusalemme. La memoria dei luoghi santi attraverso la "copia" per contatto*
- 265 | Lorenzo Fecchio, *La Hierusalem di Bernardino Caimi: evocazioni di Terra Santa sul Sacro Monte di Varallo Sesia*
- 273 | Elina Gugliuzzo, *La secolarizzazione del viaggio in Terrasanta*
- 279 | Cristiana Pasqualetti, *Evocazioni gerosolimitane all'Aquila: a proposito del portico della prima basilica di Collemaggio*
- 285 | Fabio Redi, *L'Aquila: dal mito della Gerusalemme abruzzese alla "città santuario". Viaggiatori, pellegrini e strutture urbane dalla metà del XIII secolo al XVIII*

- 293 | Ilaria Sabbatini, *Il modello della civitas e la descrizione dello spazio sacro nei pellegrini scrittori di Terra Santa*
- 303 | Stefania Tuzi, *Il Tempio di Salomone e le sue colonne: il percorso di un simbolo da Gerusalemme a Roma fino al Nuovo Mondo*

CAP. II | Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

Alfredo Buccaro, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino

1.II | ‘Viaggi’ delle conoscenze, delle collezioni e degli edifici delle Esposizioni Internazionali e Universali

Ana Cardoso de Matos, Maria Margaret Lopes

- 313 | Anna Pellegrino, *Viaggi virtuali. La circolazione dei modelli architettonici delle expo nella stampa illustrata europea del XIX secolo*
- 319 | Maria Margaret Lopes, Anna Sofia Meyer França, *‘Palácio Monroe’ from Saint Louis Exhibition (1904) to Rio de Janeiro (1906-1976): its project, building, travel, uses and the dispersion and transfer of its collections to Brasília (1960-1976)*
- 323 | Ana Cardoso de Matos, Ana Malveiro, *The travels of The Pavilhão Português Das Indústrias, from the International Exhibition of Rio De Janeiro (1922) and its different uses*
- 329 | Antonio de Abreu Xavier, *Venezuela: A Flower for the World Architecture, Technology, and Ecology in the Design of the Venezuela Pavilion at the Expo 2000 in Hannover*
- 335 | Mariagrazia L’Abbate, Valeria Moscardin, *I padiglioni delle grandi esposizioni mediterranee del Ventennio come strumento di conoscenza: il caso dell’Albania*

2.II | Il viaggio moderno nel passato e nel Mediterraneo

Annette Condello

- 347 | Emilia Athanassiou, Vasiliki Dima, Konstantinia Karali, *Modern architectural encounters and Greek antiquity in the thirties*
- 355 | Francesco Viola, *Linguaggi popolari della modernità: Napoli e il suo Golfo nell’architettura di Luigi Cosenza*
- 361 | Ugo Rossi, *Bernard Rudofsky: when travel was still an art*
- 369 | Alessandra Como, *Dalla collezione di immagini dei viaggi nel Mediterraneo di Bernard Rudofsky ai temi di architettura*
- 375 | Simona Talenti, *Plinio Marconi e l’architettura “senza nomi” tra Capri e Vitorchiano*
- 383 | Lelio di Loreto, Letizia Gorgo, *Josef Hoffmann e il sanatorio di Purkersdorf*

3.II | Viaggio e paesaggio urbano: forme e modi di rappresentazione della città

Vincenza Garofalo, Francesco Maggio

- 391 | Vito Cardone, *I reportages di viaggio per la conoscenza della città*
- 405 | Vincenza Garofalo, Francesco Maggio, *Luigi Epifanio e la Sicilia. Dai disegni di viaggio alla costruzione del progetto*
- 413 | Franco Cervellini, *Immagini di città tra la scena, il labirinto e lo sprawl*
- 417 | Stefania Monzani, *Città reale e città immaginata. Il ruolo del viaggio nelle visionarie prospettive urbane degli anni venti*
- 425 | Maria Grazia Cianci, Sara Colaceci, *Representing the city, the landscape and anthropic layering*
- 431 | Paola Puma, *Mapping esperienziale del centro storico di Firenze: le trasformazioni della scena urbana, dell’immagine e dell’immaginario*
- 439 | Laura Carlevaris, Giovanni Intra Sidola, *Lo sguardo e il viaggiatore: l’itinerario come strumento di controllo della complessità urbana nella pianta Strozzi*

- 447 | Alessandra Como, Luisa Smeragliuolo Perrotta, *Il viaggio e il percorso nell'architettura della città*
- 453 | Nicolò Sardo, *Il viaggio «fotografato» degli architetti*
- 457 | Rosario Marrocco, *Il disegno dello spazio narrato. I luoghi della rappresentazione e i paesaggi del Parco Letterario di Grazia Deledda*
- 463 | Fabio Quici, *L'attraversamento urbano: osservazione e creazione di schemi di reazione*
- 469 | Chiara Baldestein, *La rappresentazione della città di Roma nei taccuini di viaggio degli artisti italiani del Primo Rinascimento*
- 473 | Salvatore Santuccio, *Il disegno della città empatica: i viaggi che hanno sconvolto la storia dell'arte*
- 481 | Maria Sofia Di Fedè, *La Sicilia di Jean Houël: città, architetture, paesaggio*
- 487 | Alessandro Dalla Caneva, *L'interpretazione del paesaggio classico nei progetti di Alvar Aalto*
- 493 | Starlight Vattano, *Un carnet de voyage digitale nella città di Akragas*
- 499 | Rosa Anna Genovese, *La Via ab Regio ad Capuam: conservazione integrata della strada storica e dell'Itinerario culturale*
- 507 | Eric Masson, Maryvonne Prévot, *Searching for trail markers along the Via Francigena in three urban contexts (Martigny, Aosta & Roma): which legibility and visibility?*
- 515 | Alessandro Luigini, *Carnet de Voyage 2.0. Il tempo, lo spazio e l'esperienza dei luoghi al tempo dei Social Network tra immagini e parole*
- 523 | Elena Ippoliti, Francesca Guadagnoli, *Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano*
- 531 | Giuseppa Novello, Maurizio Marco Bocconcino, *La città in tasca: mappe e guide sfidano con segni e disegni la complessità urbana*
- 539 | Carla Fernández Martínez, *Immagini urbane di Pontevedra e A Coruña nell'Ottocento. La visione del viaggiatore*
- 545 | **Francesca Capano, *Capo di Monte da area agricola a primo sito borbonico napoletano***
- 551 | Hesperia Iliadou, *A shadow of reality, early representations of cities along the Mediterranean route to Jerusalem as included in Konrad Grünberg's 1487 manuscript*

4.II | La scoperta della Campania Felix. Percezione ed estasi nei viaggiatori

Giuseppe Foscari

- 561 | Daniela Stroffolino, *L'incontro con gli Irpini e la loro terra attraverso i diari dei viaggiatori fra il Settecento e l'Ottocento*
- 567 | Alfonso Tortora, *I rumori, i vapori e i colori del paesaggio vesuviano nell'immaginario del Settecento europeo*
- 573 | Silvana D'Alessio, *Il racconto di una straordinaria Natura: viaggiare in Campania nella prima età moderna*
- 577 | Stefano d'Atri, *Tra sapere e sapori. I viaggiatori alla scoperta della Campania ottocentesca*
- 583 | Giuseppe Foscari, *Lo sguardo ammirato di una pittrice: Élisabeth Vigée Lebrun*
- 589 | Carla Pedicino, *L'Irpinia nel racconto di viaggiatori e letterati (secolo XVII)*
- 593 | Silvana Sciarrotta, *Distacco anglosassone ed entusiasmo mediterraneo nelle Memorie di una giovane nobildonna*

5.II | I viaggiatori "rbdomanti": luoghi e memorie di itinerari urbani

Massimo Galtarossa, Laura Genovese

- 601 | Irene Bevilacqua, *Roma barocca e l'acqua. Simbolismi religiosi e valenze politiche*
- 607 | Maddalena Bassani, *Le acque termominerali nell'Italia antica fra pellegrinaggi e svaghi*
- 615 | Roberta Varriale, *Le vie delle acque a Napoli. Un viaggio attraverso i pozzi, le fontane e gli acquedotti che hanno dissetato Partenope*
- 621 | Viola Bertini, *Architettura e turismo per la valorizzazione delle aree marginali. Il caso studio dell'Alqueva*
- 629 | Antonio Mastrogiacomo, *Fontana Pièdicastello*

6.II | Gli ingegneri di tutto il mondo nelle scuole tecniche francesi: mobilità professionale, circolazione delle conoscenze e trasferimento tecnologico
Irina Gouzévitch, Ana Cardoso de Matos, Antoni Roca-Rosell

- 637 | Antonio de Abreu Xavier, *Venezuelan Engineers and the "Frenchification" of Caracas in the times of Guzmán Blanco (1870-1888)*
- 643 | Antoni Roca-Rosell, Ana Cardoso de Matos, *Iberian Engineers in the French École Centrale. A new network of industrial experts and entrepreneurs*
- 649 | Annalisa Carta, Eleonora Todde, *Gli ingegneri minerari all'École des Mines: un "ritorno di cervelli" ante litteram*
- 659 | Stefano Mais, *Cultura francese nel progetto delle infrastrutture di Giovanni Antonio Carbonazzi per il Regno di Sardegna. La Strada Reale da Cagliari a Porto Torres (1822), un bene paesaggistico*

7.II | Il Sud d'Italia tra schizzi e appunti di Viaggio. L'interpretazione dell'immagine, la ricerca di una identità

Bruno Mussari, Giuseppina Scamardi

- 669 | Bruno Mussari, *La Calabria tra diari e schizzi di viaggio: disegni e testi per il Voyage Pittoresque dell'Abate di Saint-Non*
- 675 | Giuseppina Scamardi, *Il sud d'Italia negli schizzi di viaggio di Jérôme Maurand (1544)*
- 681 | Maria Luce Aroldo, Matteo Borriello, Alessio Mazza, *Il Sud Italia attraverso lo sguardo di Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), François Debret (1777-1850), Prosper Barbot (1798-1877)*
- 687 | Gemma Belli, *Hus ved Amalfi. Andreas Clemmensen e la scoperta dell'architettura vernacolare campana*
- 695 | Maria Rossana Caniglia, *L'Italia meridionale nei disegni di Edward e Robert-Henry Cheney (1823-1825)*
- 703 | Vittorio Cappelli, *La transizione dal Grand Tour al turismo e l'immagine della Calabria nella letteratura di viaggio tra Otto e Novecento*
- 707 | Salvatore Di Liello, *Un archetipo del Sublime: la Lucania in età moderna*
- 713 | Giulia Iseppi, *L'immagine di Napoli. La percezione della città a Bologna nel Settecento*
- 719 | Francesca Passalacqua, *Il viaggio in Sicilia nelle memoirs di Charles Robert Ashbee (1863-1942)*
- 725 | Valentina Russo, «Fra uno schizzo e una nota». *Leonardo Paterna Baldizzi 'ispettore' di monumenti e paesaggi nel Meridione d'Italia (1906-1909)*
- 731 | Paola Vitolo, *Il Medioevo, il paesaggio, le città: evocazione, interpretazione, documentazione. L'esperienza del progetto The Medieval Kingdom of Sicily Image Database*
- 737 | Anna Grimaldi, *Paesaggi del Sud. La forza della natura tra incanto e sgomento nelle vedute di fine Settecento e Ottocento*

8.II | Dagli archivi degli storici dell'arte del Novecento: viaggi di formazione, di conoscenza e di tutela
Michela Agazzi

- 749 | Beatrice Marangoni, *1920-25, viaggi di tutela in Istria e Venezia Giulia nel primo dopoguerra: le campagne di Antonio Morassi attraverso le fotografie conservate nella sua fototeca*

- 757 | Silvia Peressutti, *“Diario di Costantinopoli”*: un viaggio di Sergio Bettini
- 763 | Sara Zucchi, *Dalla fototeca dell'Archivio Sergio Bettini lo “sguardo” dello storico dell'arte*
- 771 | Annarita Teodosio, *Gli archivi di Michele De Angelis, ingegnere con aspirazioni da storico e fotografo*

9.II | Viaggio e conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio

Antonio Brucculeri, Cristina Cuneo

- 779 | Aurélien Davrius, *Translatio imperii et studii*
- 783 | Federico Rausa, Angela Palmentieri, *Dopo l'Antico. Reimpiego e collezionismo di antichità attraverso i disegni dei viaggiatori francesi del XVIII e XIX secolo*
- 789 | Stefania Pollone, *Un viaggio attraverso l'antico. Prosper Morey e l'architettura del Mezzogiorno d'Italia*
- 795 | Alessandro Cremona, Claudio Impiglia, *Augustin-Théophile Quantinet (1795–1867), o l'architettura romana nel dettaglio*
- 803 | Fabio Colonnese, *Il prototipo del palazzetto. L'immagine della Farnesina ai Baulari da Pâris a Letarouilly*
- 811 | Massimo Visone, *Palazzo Donn'Anna: equivoco modello per i pensionnaires*

10.II | Rappresentazioni e immagini di paesaggi nei media

Flávio Lins, Maria Helena Carmo, Gisele Moser

- 821 | Flávio Lins, *Rock in Rio's Rio*
- 827 | Aline Maia, *“O passinho carioca é mídia na favela”*: representations and visibility of young people from favelas in Rio de Janeiro
- 833 | Matteo Giuseppe Romanato, *Images from Nowhere*
- 839 | Antonio Bertini, Immacolata Caruso, Tiziana Vitolo, *Paesaggio urbano e forme di rappresentazione: il viaggio nella storia di piazza Municipio*
- 843 | Cristina Marques Gomes, Manuel Ramón Gonzalez Herrera, *History and City: representations for the way of Tourism Driven by Data*
- 849 | Maria Helena Carmo dos Santos, *Porto Maravilha: an urban redevelopment project for the Rio de Janeiro port district and the “Renaissance” of the city*
- 853 | Ana Cristina Arruda, *The insertion of slum communities into the concept of metropolis: the slums as touristic points in Rio de Janeiro*
- 859 | Enrica Petrucci, Francesco Di Lorenzo, Diana Lapucci, *“Luce” sulla città: la rappresentazione del centro turistico di San Benedetto del Tronto attraverso i filmati dell'Istituto Luce*
- 867 | Andrea Maglio, *Turismo termale a Ischia nel secondo dopoguerra: trasformazioni del paesaggio e identità dei luoghi*
- 873 | Ambra Benvenuto, *No al turista, sì al viaggiatore*
- 877 | Menne C. Kosian, Rowin J. van Lanen, *Travelling through and to the cities of the Netherlands during the late Middle Ages*
- 883 | Anda Lucia Spânu, *Transmitting Knowledge through Historical Images of (nowadays Romanian) Towns*
- 889 | Sheyla Moroni, *The Knick(erbocker): esplorare il continuum fra Harlem e Brooklyn (XX-XXI secolo)*
- 895 | Lidiane Santos de Lima Pinheiro, Patrícia Carla Smith Galvão, Camila Oliver, *Città sensazionali: analisi della campagna. Il mondo si trova in Brasile. Vieni a celebrare la vita*
- 901 | Noemi Mafri, *Presenting Present London in Early 19th Century to Foreigners through Architectural Panoramas*

905 | Elettra La Duca, *La Città Aumentata. L'immagine urbana attraverso la Realtà Aumentata e Granada come caso di studio*

909 | Heloísa de A. Duarte Valente, *E la nave va... Nel blu, dipinto di blu... Tourist Cruises: floating cities and musical landscapes*

915 | Stavros Alifragkis, *Cinematic Gazes into 1950s and 1960s Greece: The Case of Athens*

11.II | Il Grand Tour della civiltà industriale: tecnici e operai alle esposizioni

Sergio Onger, Anna Pellegrino

925 | Sergio Onger, *Lo stupore competente*

929 | Laura Faustini, Elena Mechi, *Parigi 1867: un viaggio di studio*

935 | Ana Cardoso de Matos, *To observe to learn: portuguese worker's visits to the world exhibition*

12.II | Baedeker del progresso: l'odeporica delle esposizioni universali

Sergio Onger, Anna Pellegrino

941 | Luca Massidda, *Il racconto di una fantasmagoria. L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento*

947 | Martino Lorenzo Fagnani, Luciano Maffi, *Turismo ed esposizioni a Milano nella seconda metà dell'Ottocento*

953 | Davide Baviello, *Milano 1906: viaggio nella città del futuro*

957 | Anna Pellegrino, *Itinerari «fantasmagorici». A spasso per Parigi con l'allegro colibrì*

13.II | Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio

Chiara Devoti, Monica Naretto

965 | Chiara Devoti, Monica Naretto, *Viaggiare, ricordare, narrare e rappresentare: modelli e soluzioni di trasmissione degli esiti del viaggio*

973 | Maria Teresa Como, *Gli esiti della tappa napoletana del viaggio in Italia di Jacques Philippe d'Orville nelle vicende della Cappella del Pontano*

981 | Alessandro Cremona, «Uno dei più belli giardini di Roma». *Villa Mattei-Celimontana: trasformazioni e mutamenti di percezione di un sito urbano nelle testimonianze di viaggio (secoli XVI-XIX)*

991 | Francesco Zecchino, *Organizzazione urbana e strutture sociali nell'Alta Irpinia di inizio XVII secolo attraverso il resoconto di viaggio di un illustre visitatore straniero*

997 | Laura Giacomini, *La città eterna descritta e disegnata dall'architetto veronese Luigi Trezza*

1005 | Andreina Milan, *Da "città militare" a "città scientifica"*

1015 | Rossano De Laurentiis, *L'Abruzzo di D'Annunzio tra "cristiani" e "idolatri"*

1023 | Chloé Demonet, *Dal sud dell'Italia al sud della Francia, i viaggi di Giuliano da Sangallo: ricordo, modello, documento*

1031 | Andrea Maglio, *I viaggi in Italia di Leo von Klenze: memorie e trasfigurazioni*

1039 | Luca Reano, *Stereotipi e patrimonio architettonico: l'immagine dell'Italia nelle riviste di architettura inglesi tra 1830 e 1870*

1047 | Fabio Colonnese, *La persistenza di modelli visuali del paesaggio romano da Van Wittel a Le Corbusier*

1055 | Verónica Gijón Jiménez, *The urban image of Toledo through foreign travellers' tales from the end of the XV century through the XVIII century*

1061 | Inmaculada Lopez-Vilchez, *Immaginando Granada. Un'analisi iconografica della città attraverso la memoria dei viaggiatori romantici (sec. XIX)*

- 1069 | Maria Angélica da Silva, *The invention of the New World: Dutch artist travellers and early visual representations of Brazilian landscapes in the 17th Century*
- 1077 | Gabriella Restaino, Antonio Muniz dos Santos Filho, “*Caminhos do Velho Chico*”. *Percorsi, città e paesaggi che si affacciano sul Rio São Francisco: da Penedo a Piaçabuçu fino alla foce del fiume*
- 1085 | Paola Ardizzola, *D’ora in poi non sarà forse il viaggio stesso la nostra patria? Bruno Taut esule in Giappone (1933-36): un viaggio fra scrittura e visione*
- 1091 | Gemma Belli, *Un viaggio attraverso il Mediterraneo. Gli architetti italiani al IV CIAM*
- 1097 | Lelio di Loreto, *Sguardi da Nord. Risonanze mediterranee nel Cimitero del bosco di Stoccolma*
- 1101 | Giovanni Spizuoco, *Patrick Geddes in India: conoscenza e pianificazione alla corte dei maharaja. Il report sull’esperienza di Indore tra progettazione sociale e urbana*
- 1107 | Margherita Parrilli, *Dalle Alpi al Mediterraneo: viaggi d’autore e identità di paesaggi nell’iconografia contemporanea*
- 1117 | Fulvia Scaduto, *Sguardi su Palermo. Il resoconto di viaggio di un gentiluomo francese (1589)*

14.II | Prodromi dell’identità urbana alla fine della modernità: il “lungo” Ottocento prepara il Secolo veloce

Rossella Del Prete

- 1127 | Isabella Frescura, *Cultura e sviluppo socio-economico nell’età defeliciana (1881-1920): il lungo iter per la realizzazione del Teatro Massimo Bellini*
- 1135 | Victoria Soto Caba, Antonio Perla de las Parras, *Turismo y apropiación ideológica: la reconstrucción de Toledo como símbolo de las Reconquistas*
- 1143 | Gaetano Cantone, *Appunti per una narrazione possibile della civiltà urbana nell’iconografia del Novecento. Contributi dell’arte, della cultura e dei mezzi di comunicazione di massa*

15.II | La città come meta di viaggio nella formazione degli architetti in età moderna e contemporanea in una prospettiva comparativa

Alfredo Buccaro, Rosa Tamborrino

- 1153 | Andrea Giovannini, *Il soggiorno romano di José De Hermosilla y Sandoval tra speculazione teorica e pratica professionale*
- 1159 | Giovanni Menna, *Grand Tour à rebours. L’Inghilterra di Vincenzo Marulli, teorico di architettura napoletano (1768-1808)*
- 1165 | Anna Tylusinska-Kowalska, *Varsavia nelle descrizioni dei viaggiatori del Grand Tour nel Nordeuropa, intellettuali, politici*
- 1175 | Lia Romano, *Tra imitazione e reinterpretazione. Gli architetti-viaggiatori e il riflesso dell’antico sul cantiere tra XVIII e XIX secolo*
- 1181 | Roberto Parisi, *Puteoli e le «tre colonne» del Grand Tour. Il viaggio nella città dell’Antico tra pratiche di formazione professionale e percorsi di contaminazione culturale*
- 1189 | Federica Deo, *Tempo di viaggio: la formazione dei russi in Italia 1750-1850*
- 1195 | Michela Mezzano, *Modificazione del Grand Tour: le antichità egiziane tra formazione e influenze per gli architetti dell’Occidente*
- 1199 | Cristiana Volpi, *Impressioni di viaggio e immagini degli anni di guerra. La formazione mitteleuropea di Rudolf Perco. Dalla Wagnerschule a “Vienna Rossa”*
- 1207 | Ilaria Bernardi, Álvaro Soto Aguirre, *Il viaggio al Weissenhof di Gino Pollini e l’influenza sul quartiere Harrar in via Dessiè a Milano*
- 1213 | Giuseppina Lonero, *Da Roma a Isfahan: gli Envois de Rome di Eugène Beaudoin*

- 1221 | Marco de Napoli, *Nuovi spunti per un'architettura moderna italiana: i viaggi di Carlo Enrico Rava attraverso il Sahara alla scoperta di Ghadames e Tunin, 1929-1931*
- 1227 | Valentina Solano, *L'influenza vernacolare sulle opere di Bernard Rudofsky*
- 1233 | Rosa Sessa, *Gli architetti dell'American Academy in Rome e la scoperta del Mediterraneo: i viaggi a Sud di George Howe, Louis Kahn e Robert Venturi*
- 1239 | Ferdinando Zanzottera, *Guardare l'architettura: il pensiero e il metodo di educare alla conoscenza esperita dei monumenti e del paesaggio urbano in Carlo Perogalli*
- 1247 | Francesco Sorrentino, *Il cielo sopra Berlino. Il viaggio a Berlino di Rem Koolhaas e la Summer Academy per la Cornell University*
- 1253 | Miguel Roque, *Architecture's trips and architecture. Raúl Hestnes in the 1970s-1980s*
- 1259 | Adriana Bernieri, *Trasposizioni e Derivazioni del Viaggio. Processi di ri-creazione del progetto di architettura*

16.II | Per viaggiatori: musei [della città] come chiavi per le città

Juan Roca, Rosa Tamborrino, Paul van de Laar

- 1267 | Giulia Adami, *Per la ricostruzione della città perduta: Verona e i musei civici*
- 1273 | Bogdan Stojanovic, *Boosting the consciousness of the public concerning the post-war architecture in the urban city envelope*
- 1279 | Francesca Giusti, *Auteuil. Un museo della città en plain air tra Art Nouveau, Art Deco e Movimento Moderno*
- 1287 | Angelamaria Quartulli, Valeria Moscardin, *Un monumento restituito alla città: il nuovo museo del Castello svevo di Bari*

CAP. III | Turismo, città e infrastrutture

Elena Manzo, Luca Mocarrelli, Massimiliano Savorra

1.III | Grands Hôtels e catene alberghiere per la città turistica del Novecento, tra vacanza di lusso e villeggiatura

Carolina De Falco

- 1299 | Marica Forni, *Contributi milanesi alla manualistica sugli alberghi negli ultimi decenni dell'Ottocento*
- 1305 | Ewa Kawamura, *Artisti e collaboratori della Compagnia Italiana Grandi Alberghi (CIGA) negli anni 1906-38*
- 1313 | Patricia Cupeiro López, *La rete dei Paradores in Spagna. Monumenti, territorio e impatto internazionale*
- 1321 | Cristina Arribas, *Greetings from Spain. L'immagine moderna della Spagna negli anni sessanta attraverso le cartoline turistiche*
- 1327 | Alessio Mazza, *"Di fronte ha il mare infinito, a sinistra il cono fumante del Vesuvio". L'Hotel Royal des Etrangers a Napoli*
- 1333 | Angela Pecorario Martucci, *La Colonia Pietro Fedele di Scauri e gli esordi della villeggiatura sul litorale sud pontino*
- 1339 | Alessandra Ferrighi, *L'ampliamento dell'hotel Danieli a Venezia. Storie di concorsi mancati*
- 1340 | Niroscia Pagano, *Nuovi itinerari per il turismo d'élite tra Penisola Sorrentina, costiera Amalfitana e Cilentana. Una catena di alberghi in Italia Meridionale di Luigi Orestano*

2.III | Luoghi di sosta e di accoglienza sulle strade italiane (secoli XVII-XX): architetture, funzionalità, paesaggi

Fabiana Susini, Olimpia Niglio

- 1355 | Maria Melley, *La casa cantoniera e un turismo sostenibile*

- 1361 | Olimpia Niglio, *Architetture per l'accoglienza lungo le direttrici di pellegrinaggio. Da Canterbury a Roma passando per Lucca*
- 1367 | Fabiana Susini, *Stazioni di posta del Granducato di Toscana nel XVIII secolo: varianti locali e sviluppi funzionali*
- 1373 | Michelangelo De Donà, *Gli edifici di accoglienza sulle strade bellunesi tra metà Ottocento e primi del Novecento: caratteristiche architettoniche e paesaggio*
- 1377 | Enrica Maggiani, *Tra vie di terra e rotte marittime: la breve ed esemplare vicenda della Locanda San Pietro a Porto Venere nella Liguria di levante*

3.III | La città mediterranea e il turismo di massa, tra *loisir* e nuove paure

Chiara Ingrosso, Luca Molinari

- 1383 | Eleni Gkrimpa, Silvia Gron, *I complessi turistici Xenía – Grecia. La rete turistica culturale progettata negli anni '50 secondo un piano nazionale, una potenzialità da riscoprire*
- 1389 | Barbara Bertoli, *L'immagine della costa Lubrense, tra incanto e alterazione del paesaggio*
- 1395 | Federico Ferrari, *Paesaggi reazionari. Lo sguardo turistico e il mondo come immagine*
- 1401 | Emiliano Bugatti, Luca Orlandi, *Istanbul: apogeo e declino di una 'capitale' del turismo (2010-2017)*
- 1409 | Giovanni Gugg, *La Promenade degli Angeli. Antropologia urbana del post-attentato terroristico di Nizza*
- 1415 | Luisa Bravo, *Joie de vivre a Beirut. Spazio pubblico, arte e turismo nella capitale del Medio Oriente*
- 1421 | Raffaele Amore, *Il litorale Domitio: dal sogno turistico al degrado attuale*
- 1429 | Salvatore Monaco, *Sociologia del turismo cosmetico: verso una nuova geografia dell'estetica*
- 1437 | Antonio Mastrogiacomo, *Luci d'Artista per città luna-park*

4.III | Il turismo industriale: nuovi scenari urbani per la cittadinanza, le imprese, l'innovazione e il patrimonio

Julián Sobrino Simal, Pietro Viscomi, Francisco Javier Rodríguez Barberán, Sheila Palomares Alarcón

- 1443 | M. Elena Castore, *Turismo industriale nella "Vale do Ave": una proposta di sviluppo nella regione nordovest del Portogallo*
- 1449 | Fernanda de Lima Lourencetti, *The Material and Immaterial Urban Remains of a Railway Heritage – the case of Araraquara/SP (Brazil)*
- 1455 | Cristina Natoli, *Urban regeneration. Gli spazi post industriali: patrimonio identitario e luoghi per un turismo esperienziale*
- 1461 | Sheila Palomares Alarcón, *Sleeping in a factory: the Bernardine Convent Residence in Tavira (Portugal)*
- 1467 | Sabrina Sabiu, *La memoria del terzo paesaggio*
- 1473 | Sheila Palomares Alarcón, Pietro Viscomi, *Turismo Industriale: i paesaggi storici della produzione della Carolina (Jaén, Spagna)*
- 1479 | Renato Covino, Antonio Monte, *Turismo industriale e imprese storiche nel Mezzogiorno d'Italia tra marketing territoriale e sviluppo locale*
- 1487 | Emma Capurso, Antonio Monte, Chiara Sasso, *Territorialità e patrimonio industriale. Il grano e l'industria molitoria in Puglia e Basilicata*

5.III | I complessi alberghieri termali e il turismo del benessere in età contemporanea

Elena Manzo

- 1499 | Matteo Borriello, *Termalismo tra fonti bibliografiche ed iconografiche: il complesso termale del Pio Monte della Misericordia a Casamicciola nei periodici dell'età borghese*

1507 | Paolo Bossi, *Termalismo alpino tra Lago Maggiore e Val d'Ossola nella Belle Époque. La figura di Giuseppe Pagani, progettista a servizio dell'“industria dei forestieri”*

1511 | Marco Carusone, *Italia del benessere, propaganda turistica e siti termali nella retorica fascista*

6.III | La città, il viaggio, il turismo nell'epoca dell'industria 4.0: externalità positive e negative

Stefano de Falco

1519 | Stefano de Falco, *Turismo e smart cities nel paradigma Industria 4.0*

1525 | Italo Del Gaudio, *Una metodologia evolutivista per lo sviluppo urbano*

1529 | Paolo Neri, *Horizon 2020: un nuovo orizzonte tecnologico per una Industria del Turismo 4.0*

1535 | Emanuele Protti, *Produzione e Città: nuovi contesti urbani*

7.III | Turisti, viaggiatori e mercanti da una città all'altra. Il variegato arcipelago dell'eating out nell'età contemporanea

Stefano Magagnoli, Jean-Pierre Williot

1545 | Nadia Fava, Marta Carrasco Bonet, Romà Garrido Puig, *The impact of tourism on retailing structure: San Feliu de Guixols, Costa Brava, Spain*

8.III | Grand Budapest Hôtel. Grands Hôtels, Turismo e città al volger del secolo tra Europa e avamposti europei nel mondo

Paolo Cornaglia, Dragan Damjanovic

1553 | Elena Manzo, *Grand Hotel e luoghi di svago. Architetture per il turismo nella Palermo della Belle Époque*

1563 | Massimiliano Marafon Pecoraro, *Nuovi linguaggi e citazioni storiciste per le architetture del loisir a Palermo: l'Hotel delle Palme, da dimora extra moenia ad albergo urbano*

1571 | Gianpaolo Angelini, *Grandi alberghi, paesaggio e sviluppo urbano a Como e sul Lario tra Otto e Novecento*

1579 | Paolo Cornaglia, *Budapest dopo Budapest*

1589 | Marco Della Rocca, *La nascita del turismo in Trentino alla fine dell'Ottocento: la costruzione dell'«Imperiale Hotel Trento» e dell'«Hotel de la Ville»*

1597 | Zsuzsanna Ordasi, *L'albergo di József Vágó in via Sistina a Roma*

1605 | Yan Wang, Daping Liu, *Prominent Hotels in Harbin: Witnesses of the Urban History in the First Half of XX Century*

1611 | Wei Zhuang, *The Home of Travelers. Shanghai's Hotel Architectures in 20th century*

9.III | La materialità del viaggio. Infrastrutture e vie di comunicazione dentro e fuori la città dal Medioevo all'Età Contemporanea

Giuseppe Clemente, Giorgio Marcella

1619 | Sascha Biggi, *Archeologia della mobilità sulle strade di terra nella Toscana centro-settentrionale*

1623 | Giuseppe Clemente, Giorgio Marcella, *Infrastrutture e mobilità urbana: aggiornamenti su strade e piazze di Pisa dai recenti scavi urbani*

1631 | Simona Pannuzi, *Viaggi, commerci e trasporti nella Ostia medievale e rinascimentale: il porto, le vie di comunicazione e le infrastrutture dalle fonti documentarie, cartografiche ed archeologiche*

1637 | Valentina Quitadamo, *Infrastrutture e vie di comunicazione dell'alta val Tanaro dal medioevo all'età moderna*

1645 | Gianluca Sapio, *I percorsi antichi e l'organizzazione del territorio nella locride meridionale attraverso fonti documentali ed archeologia: il settore tra le fiumare La Verde e Bruzzano*

- 1651 | Massimo Dadà, Antonio Fornaciari, *Luni, Lucca e l'Appennino nel Medioevo: ospedali e strade tra città e montagna*
- 1657 | Giuseppe Romagnoli, Alba Serino, *Hospitalia, locande e stazioni postali sulla strada da Viterbo a Roma tra medioevo ed età moderna*
- 1663 | Antonella Furno, *Domus domini imperatoris Apicii*
- 1669 | Carlo Gherlenda, *Il corpo dell'Ambasciatore. Aspetti materiali del viaggio in Spagna di Francesco Guicciardini*
- 1675 | Valeria Pagnini, *La ricerca del comfort nel viaggio ferroviario, tra scelte tecniche e propaganda commerciale*
- 1679 | Sofia Nannini, *La ferrovia delle Dolomiti: breve vita di una strada ferrata*
- 1685 | Sara Isgró, *Sul Regio piroscrafo "Europa" in viaggio verso Melbourne. Venezia 12 giugno - Port Phillip 5 settembre 1880*

10.III | Dal viaggio al turismo. Trasformando territori e città

Gemma Belli, Nadia Fava, Marisa Garcia

- 1693 | Maria Angélica da Silva, Camila Casado, Rodolfo Torres, *A city on the beach: will mass tourism be the inspiration for the landmark of Maceió?*
- 1699 | Ada Di Nucci, *Le città coloniali d'Albania tra le due guerre: un tentativo di trasformazione del territorio*
- 1705 | Caterina Franco, *Tra immaginario e luogo reale. Infrastrutture per il turismo di massa nell'Alta Val di Susa*
- 1713 | Raffaella Russo Spina, *Turismo di massa e viaggi culturali: origini ed esiti del "modello Barcellona"*
- 1719 | Clara Zanardi, *Venezia dall'alto. Il turismo crocieristico in Laguna tra sostegno e conflitto*
- 1725 | Giovanni Multari, *I Grattacielci balneari della Romagna*
- 1731 | Giovanna Russo Krauss, *Quando il bene culturale diventa set: il turismo nelle location cinematografiche tra autenticità e fiction*
- 1739 | Massimiliano Campi, Valeria Cera, Domenico Iovane, Luis Antonio Garcia, *I Ponti della Valle dell'acquedotto Carolino: indagini conoscitive per la definizione di un nuovo modello di viaggio*

11.III | Turismo fluviale: strategie, paesaggi e architetture

Federico Acuto, Cristina Pallini

- 1747 | Federico Acuto, Cristina Pallini, *Along the Yangtze. "Bund regeneration" between museumification and tourism consumption*
- 1755 | Alessandra Terenzi, *Il turismo lungo la faglia del Giordano: tra paesaggi contesi e identità plurali*
- 1761 | Francesca Bonfante, *Architettura, cantieri urbani e paesaggio fluviale a Lione: quale ruolo per il turismo*
- 1769 | Andrea Oldani, *Un progetto di relazioni per i paesaggi fluviali*
- 1775 | Domenica Bona, *Il genius loci e le trasformazioni dei paesaggi fluviali cinesi*
- 1783 | Carlo Ravagnati, *Cromosoma terrestre. Dell'origine geografica della forma urbana di Sanremo*
- 1789 | Andrea Negrisoni, *Attualità della navigazione interna. Architetture e interventi urbani per un nuovo turismo fluviale*
- 1795 | Chiara Occelli, Riccardo Palma, *Infrastrutture fluviali e mobilità dolce tra turismo e identità: la rifunzionalizzazione della ferrovia Chivasso - Asti*
- 1803 | Giulia Tacchini, *Bisses dell'Aletschglletscher. L'alta valle del Rodano di fronte alla crisi della villeggiatura invernale*

1809 | Matia Martinelli, *Reshaping the Yangtze River: from the Three Gorges Dam Project to new sustainable tourism policies*

12.III | Il bagno pubblico: un'infrastruttura scomparsa per cittadini e turisti

Maria Spina, Emma Tagliacollo

1817 | Elio Trusiani, *Bagno pubblico e bene comune: il patto di collaborazione come opportunità per il decoro, la salute e la qualità urbana. Il caso di Bologna*

1821 | Ambra Benvenuto, *Nuova frontiera: il ritorno dei bagni pubblici*

1825 | Gabriella Restaino, *Brasile e Italia, emergenze urbane e sociali a confronto*

1831 | Adriana De Angelis, *I bagni pubblici nelle fotografie inglesi e americane*

1837 | Iliara Pontillo, *I Volksbad di primo Novecento in Renania Settentrionale-Vestfalia. Architetture pubbliche della modernità tra conoscenza e valorizzazione*

1845 | Rossella Maspoli, *Bagni pubblici nella città post-industriale. Valorizzazione storica e innovazione*

1851 | Alice Giani, *Rigenerazione urbana: da nuovi servizi al nuovo turismo. I Bagni Pubblici di via Agliè a Torino*

13.III | L'itinerario culturale religioso nella contemporaneità tra turismo e devozione

Federico Silvia Beltramo, Fiorella Dallari, Alessia Mariotti

1857 | Silvana Cassar, Salvo Creaco, *Gli itinerari religiosi nella Regione Siciliana*

1865 | Gian Luigi Corinto, *È ancora possibile un turismo religioso nel centro storico di Firenze? Turismi in conflitto nel cuore spirituale di una destinazione turistica di massa*

1871 | Paolo Mira, *L'altra faccia di Milano. Moderni pellegrini alla scoperta della rete delle abbazie metropolitane*

1879 | Pier Giorgio Massaretti, Maria Angélica da Silva, Taciana Santiago de Melo, Náíade Alves, *Faith and travel: old Franciscan friaries and itinerancy from Italy to Portugal and Brazil*

14.III | Parchi, giardini e pubblici passeggi. La costruzione del verde urbano e la sua conservazione

Maria Piera Sette, Maria Letizia Accorsi, Maria Vitiello

1887 | Maria Piera Sette, *Giardini, rovine e città; appunti per un dialogo*

1893 | Ricardo Cordeiro, *The Palmela Park – One private Park in the “Portuguese Riviera”, Cascais, 1850-1910*

1899 | Maria Letizia Accorsi, *Piazza Re di Roma. Il ruolo del verde nella definizione dello spazio urbano*

1905 | Maria Vitiello, *Conservazione e trasformazione del versante gianicolense. Il ruolo del verde nella pianificazione romana ai tempi del governatorato*

1915 | Vincenzo Rusciano, Valentina Cattivelli, *Riqualificazione ambientale dei parchi urbani e policy implication. Milano e Napoli: Due casi di governance a confronto*

1923 | Marta Pileri, *Kepos e paradeisos, due tradizioni a confronto*

1929 | Genna Negro, *Villa Venosa in Albano Laziale – note di storia e conservazione*

15.III | Genius loci e turismo di massa

Antonello Scopacasa

1937 | Jaap Evert Abrahamse, *Lost City. Urban heritage, tourism, and the construction of identity*

1943 | Michela Comba, Rita D'Attorre, *1931: orizzonte a quota 2000*

1953 | Cecilia Alemagna, *Progettare lo spontaneo, mediterraneo e turismo in Sicilia nel primo dopoguerra*

1959 | Alexander Fichte, *The Completion of The Urban Form of Venice*

- 1967 | Edoardo Luigi Giulio Bernasconi, *La costruzione di un'identità tra costumi locali e turismo internazionale. Il caso di Agadir*
- 1975 | Delio Colangelo, *Cinema e turismo: un rapporto ambiguo per il racconto e la fruizione del territorio*

16.III | Riposo come manutenzione. Turismo in Unione Sovietica

Filippo Lambertucci, Pisana Posocco

- 1983 | Antonio Bertini, Candida Cuturi, *The Kurort System along the North-East Coast of the Black Sea*
- 1991 | Pisana Posocco, *Le coste baltiche: da località turistiche borghesi a destinazione balneare della nomenclatura sovietica*
- 1997 | Maurizio Meriggi, *Né dace, né bungalow, né alberghi. Forme di città e tipi architettonici per l'insediamento del riposo al concorso "La Città Verde" di Mosca del 1929*
- 2003 | Valeriya Klets, Iulia Statica, *Architettura, natura e il corpo guarito. Infrastrutture per il turismo sanitario nell'est socialista*
- 2009 | Filippo Lambertucci, *Da lavoratore a consumatore. La vacanza in URSS dal socialismo al capitalismo*
- 2015 | Sabrina Spagnuolo, Serenella Stasi, *La costruzione dell'immagine del territorio tra moda e falsa sostenibilità. Analisi della sostenibilità dei tour attraverso l'analisi automatica dei dati testuali*

17.III | Turismo responsabile e cooperazione internazionale

Maria Bottiglieri

- 2023 | Anna Renaudi, William Foieni, *CISV ed il turismo responsabile*
- 2029 | Maria Bottiglieri, *La cooperazione decentrata per il Turismo responsabile. Il caso della Città di Torino*

CAP. IV | Viaggio, turismo e produzione artistica: il souvenir e le industrie culturali

Fabio Mangone, Paola Lanaro

1.IV | Souvenir artistici fra Settecento e Ottocento

Luigi Gallo

- 2039 | Piero Barlozzini, *Memorie e testimonianze di viaggio: la rappresentazione dell'emozioni italiane*
- 2049 | Alessandra Migliorato, *La produzione scultorea di souvenir in alabastro a Trapani*
- 2055 | Fabio Colonnese, *Alle radici della boule-de-neige: indagine sull'immagine del Campidoglio*
- 2061 | María Martín de Vidales García, *Il viaggio nel Grand Tour in Italia: l'arte del ritratto mitologico*

2.IV | Souvenir e le politiche del turismo culturale

Fabio Mangone, Paola Lanaro, Radu Leon

- 2069 | Roberta Bellucci, *Produzione artistica e souvenir tra Settecento e Ottocento: la gouache napoletana e i suoi protagonisti*
- 2075 | Monica Esposito, *Un souvenir dal Grand Tour*

3.IV | La fotografia come souvenir

Angelo Maggi

- 2083 | Florian Castiglione, *Il viaggio a Ischia attraverso l'occhio del fotografo*
- 2089 | Michele Nastasi, *Souvenir e architettura spettacolare*
- 2095 | Ornella Cirillo, *Il caleidoscopio narrativo della moda italiana degli anni '50. Un itinerario ideale tra borghi e città del Belpaese*

CAP. V | La città descritta: viaggio e letteratura

Paola Villani, Guido Zucconi

1.V | Turismo della morte, le città della “buona morte”

Hanna Serkowska

2107 | Guido Zucconi, *Da Ruskin a Settis, la persistenza del mito funebre di Venezia*

2.V | Città morte-città della morte: Ercolano e Pompei tra storia e letteratura nel Settecento e Ottocento

Paola Villani

2113 | Simona Rossi, *Pompei: la fortuna visiva e il Mito*

2119 | Iole Nocerino, *Sotto il fango: l'antica Ercolano nelle forme di racconto tra viaggi reali e virtuali*

2127 | Ana Elisa Pérez Saborido, *Dissemination of Antiquity: Travelling through the fragments of the Vesuvian area in the world*

3.V | Echi e riflessi di luoghi storici

Marco Dalla Gassa, Guido Zucconi

2135 | Elisa Vermiglio, *Con gli occhi dello straniero: le città siciliane nelle descrizioni dei viaggiatori arabi (X-XII secolo)*

2143 | Giuseppe Campagna, *Le città di Palermo e Messina nel tardo Quattrocento dalle lettere di 'Ovadyah Yare da Bertinoro*

2147 | Valentina Gallo, *Una città dal «confine incerto e dubbio». Stoccolma vista dai viaggiatori italiani*

2153 | Salvatore Bottari, *Le città portuali di Livorno e Napoli nel Voyage into the Mediterranean Seas di Edmund Dummer*

2157 | Valeria Finocchi, *La molteplicità descrittiva come approccio metodologico per la ricostruzione dell'esperienza della città di Venezia tra XVIII e XIX secolo*

2163 | Francesco Trovò, *Tassonomia/e per un immaginario veneziano del turista*

2169 | Elena Doria, *Scienziati, artisti, amateurs: rappresentazioni dell'Orto botanico di Venezia nel XIX secolo*

2175 | Raffaella Catini, *Il racconto e l'immagine, testimonianze di un'epoca: Roma e Parigi viste da Émile Zola*

2181 | Alice Pozzati, *Torino tra le righe. Le descrizioni di Edmondo De Amicis e Carlo Collodi*

2189 | Pasquale Rossi, *“La imagen de una ciudad” nel racconto dei viaggiatori spagnoli tra Ottocento e Novecento*

2195 | Josep-Maria García-Fuentes, Sergio Pace, *Calma, lusso e naturalezza. La Costa Brava e la Costa Azzurra: narrazioni e raffigurazioni di artisti e letterati a confronto, tra Ottocento e Novecento*

2203 | Elena Gianasso, *Architettura narrata intorno ai laghi minori dell'Italia settentrionale Il caso del lago d'Orta*

2211 | Maria Ana Bernardo, Ana Cardoso de Matos, *Tourist promotion of Portugal and the Arts in the Ibero-American Exhibition of Seville of 1929*

2217 | Federica Deo, *Окно: camera con vista*

2223 | Adele Fiadino, *Viaggi, strade e alberghi della costa adriatica tra le due guerre*

2231 | Margherita Naim, *Immagini della Marca Trevigiana: Giuseppe Mazzotti fotografo e animatore e la costruzione di un'identità territoriale*

2235 | Enrico Bascherini, *Dialogo sulla città tra Elio Vittorini e Giancarlo De Carlo*

- 2241 | Maurizio Villata, *Santo Stefano Belbo e Cesare Pavese. Sguardo e interpretazione del paesaggio attraverso la letteratura e il mezzo filmico*
- 2249 | Simona Rossi, *La letteratura come forma di conoscenza della città. L'esempio di Ermanno Rea in "Napoli Ferrovia"*
- 2255 | Flavia Cavaliere, *Napoli tra-dotta oltreoceano tra antiche oleografie e nuovi pregiudizi*
- 4.V | "Wissen öffnet welten". Il sapere apre i mondi. L'Italia nelle guide turistiche straniere**
Simona Talenti, Annarita Teodosio
- 2263 | Karl Kiem, *"12 times Italy"*
- 2271 | Vassiliki Petridou, *Architettura, viaggi e diplomazia nel XIX secolo. Stendhal e i fratelli Caftangioglou in Italia*
- 2279 | Joanne Vajda, *La modernità architettonica e urbana in Italia nelle guide turistiche in lingua francese (1950-1970)*
- 2285 | Simona Talenti, Annarita Teodosio, *La Campania nelle guide francesi fino al primo dopoguerra*
- 5.V | Lo straniero e le città: politica, cultura e vita socioeconomica nei diari di viaggio e nei resoconti diplomatici (XV-XIX sec.)**
Salvatore Bottari
- 2293 | Maria Sirago, *Un letterato parigino nella Napoli del primo Seicento: Jean Jaques Bouchard*
- 2299 | Eva Chodějovská, *Roma del tardo Seicento negli occhi dei tedeschi*
- 2309 | Franca Pirolo, *La Puglia del '700 attraverso i racconti dei viaggiatori stranieri e il pensiero degli economisti*
- 2315 | Alessandro Abbate, *I viaggiatori del Grand Tour e Taormina, tra esaltazione e critica, tra verità e stereotipi*
- 2321 | Lavinia Gazzè, *Il viaggio del cavaliere: Saverio Landolina Nava tra Napoli e Roma (1804-05)*
- 6.V | Le città nelle guide turistiche italiane tra Otto e Novecento: immagini, cliché e stereotipi**
Luca Clerici, Paola Villani
- 2327 | Carolina De Falco, *La rivista "Turismo e alberghi" (1947-1956) del Touring Club: un moderno approccio di studio e propaganda di viaggio*
- 2333 | Paola Galante, *Itinerari per una lettura urbana. Guida Sacra della Città di Napoli*
- 2341 | Damiana Treccozi, *Da sito reale a periferia metropolitana: ascesa e declino della fortuna di Portici nelle guide turistiche tra Otto e Novecento*
- 2349 | Alessandra Veropalumbo, *La Calabria da zona di transito a meta turistica (1817-1957)*
- 7.V | From Periphery to Metropole in the Eighteenth and Nineteenth Centuries**
Vanessa Smith
- 2359 | Laura Olcelli, *Nathan Spielvogel: "what interests me most is wandering"*
- 8.V | Land and soundscapes in contemporary cities**
Marco Dalla Gassa
- 2369 | Francesco Federici, Elisa Mandelli, *Itinerari di scoperta. Le arti visive nel paesaggio urbano*
- 2375 | Elena Mucelli, *Rimini. Immaginari urbani*

CAP. VI | Con gli occhi dello straniero. Città e viaggi di mercanti, militari, politici, diplomatici, migranti e profughi

Salvo Adorno, Heleni Porfyriou

1.VI | Viaggi politici tra America, Europa e Levante (secc. XVIII-XIX)

Luigi Mascilli Migliorini, Rosa Maria Delli Quadri

2385 | Mirella Vera Mafri, *Pietro Busenello a Costantinopoli: uno spazio politico nel secolo dei Lumi*

2391 | Claudia Pingaro, *Il Mar Nero come dimensione geopolitica: il viaggio esplorativo di Caterina II*

2397 | Fabio D'Angelo, *Tra scienza e politica. Le esplorazioni scientifiche sette-ottocentesche*

2403 | Rosa Maria Delli Quadri, *Modelli politici a confronto: Statunitensi e Latinoamericani nell'area euro mediterranea*

2407 | Deborah Sorrenti, *Il viaggio del presidente americano Woodrow Wilson in Italia*

2.VI | Influenze politico-commerciali delle potenze straniere nel Mediterraneo tra Otto e Novecento. La Sicilia nei resoconti degli ambasciatori nella prima metà dell'Ottocento

Salvatore Santuccio

2413 | Rosa Savarino, *Pachino, ponte tra la Sicilia e Malta in età moderna*

3.VI | Cerimoniale e spazio urbano

Maria Concetta Calabrese, Giulio Sodano

2419 | Ida Mauro, *I cerimoniali napoletani e le rotte di viceré e ambasciatori della Monarchia di Spagna (XVII secolo)*

2425 | Nicolas Moucheront, *Viaggio in Italia di un ambasciatore francese nel 1489. Guillaume de Poitiers e Fra Giocondo a Napoli*

2433 | Valeria Coccozza, *Vescovi in città. Apparati festivi e cerimonie ecclesiastiche nel Regno di Napoli (secc. XVI-XVIII)*

2441 | Giulio Sodano, *Il cerimoniale per le spose regine e gli spazi della città*

2445 | Maria Concetta Calabrese, *Tra Spagna e Francia: le cerimonie in onore di Luigi Alessandro Borbone, conte di Tolosa, a Palermo e Messina nel 1702*

2453 | Luigi Sanfilippo, *Cerimonia per la visita di Ferdinando II all'Accademia Gioenia nella "Gran Sala della Regia Università" di Catania*

4.VI | Identità locale e l'impatto dello sguardo dei forestieri: viaggiatori e migranti di ieri e oggi

Nicoletta Marconi, Heleni Porfyriou

2463 | Marta Villa, *La costruzione dell'identità in una comunità alpina e la dinamica con il forestiero: il case study di Stilfs in Vinschgau e la relazione con ambulanti e girovaghi di ieri*

2469 | Ivan Paris, *Conflitti tra residenti e forestieri alle origini dell'industria turistica gardesana*

2475 | Ines Tolic, *Iraq Diaries. All'origine dell'Iraq Housing Program di Constantinos A. Doxiadis*

2481 | Brice Gruet, *San Gennaro e la fabbrica della Napoli moderna*

5.VI | Mercanti all'estero: modelli di cultura mercantile a confronto tra Medioevo ed Età Moderna

Luca Clerici, Paola Pinelli

2491 | Irena Benyovsky Latin, *Italian Artisans and Merchants in 13th Century Dubrovnik(Ragusa): Shaping the City*

6.VI | Spazio urbano e memoria: la città come scenario dei rapporti tra l'Italia e la Spagna in età moderna

Valeria Manfrè, Jesús F. Pascual Molina

- 2499 | Jesús F. Pascual Molina, *The city as a festive scene in sixteenth-century Spain: between Flanders and Italy*
- 2505 | Maria Vona, *Feste reali e città capitali: la piazza in festa a Torino e Madrid nel XVII e XVIII secolo*
- 2513 | Paola Setaro, «S'è imbarcato ancora sopra dette galere»: il viaggio in Spagna di Luca Giordano (1692)
- 7.VI | La città come destinazione: migrazione di manodopera ed esilio politico nell'Europa occidentale (secoli XVIII-XIX)**
Roberto J. López, Camilo J. Fernández Cortizo
- 2521 | Rubén Castro, *Exiles and refugees in the cities of Galicia at the end of the Ancien Régime*
- 2527 | Camilo Fernández Cortizo, *Fuggendo della repressione assolutista: rifugiati spagnoli in Portogallo (1827-1830)*
- 2533 | Ana María Sixto Barcia, *Exules Filiae Evae. Fugitive nuns at the Early Modern Age*
- 8.VI | L'altro in città: strategie delle diversità nel mondo urbano di Antico Regime**
Marina Torres Arce, Susana Truchuelo García
- 2541 | Federico Fazio, *I luoghi degli ebrei a Siracusa tra Antichità e Medioevo*
- 2549 | María Amparo López Arandia, *Integrazione o rifiuto? L'altro nelle Nuevas Poblaciones della Sierra Morena*
- 9.VI | Incontrando l'altro? L'identità sociale dei viaggi e dei viaggiatori nell'Europa medievale e nel Medio Oriente**
Peter Stabel, Malika Dekkiche
- 2561 | Alessandro Rizzo, *I diversi livelli di background degli ambasciatori: due missioni diplomatiche fiorentine al Cairo*
- 10.VI | L'emigrazione politica nell'Ottocento: reti, relazioni, luoghi e narrazioni nelle città dell'esilio**
Luca Platania, Fabrizio La Manna
- 2569 | Pietro Giovanni Trincanato, *La capitale dell'"altro" Risorgimento: Parigi tra 1849 e 1859*
- 2575 | Giacomo Girardi, *Esilio e innovazione. Luoghi d'arrivo e sociabilità degli esuli italiani all'indomani del 1849*
- 11.VI | Viaggiare in incognito**
Martina Frank
- 2583 | Elena Svalduz, *Identità svelate: protocolli informativi e itinerari di viaggio nelle città del Rinascimento*
- 2589 | Jacopo Lorenzini, *Funzionari, turisti, spie. Il viaggio in incognito nelle corrispondenze degli ufficiali italiani di età liberale (1870-1914)*
- 2593 | Stefano Zaggia, «*Incognitus hic transiit*»: studenti e viaggiatori in incognito nelle città universitarie (XVI-XVII)
- 12.VI | Cibo di donne. Genere e pratiche alimentari nella città contemporanea**
Daniela Adorni, Stefano Magagnoli
- 2601 | Chiara Stagno, *Straordinari nascosti e non pagati: donne, cibo e città nell'esperienza di Lotta Femminista*
- 13.VI | Lo spazio "chiassoso": dal tipo mercato alla città emporio**
Marco Falsetti, Pina Ciotoli
- 2607 | Italo Cosentino, *Gli Emporia della Corona d'Aragona e le lingue del Mediterraneo occidentale*
- 2613 | Serena Cefalo, *Il carattere monumentale identitario e non identitario. Il Macellum Magnum come prototipo fino al XIX secolo*

- 2619 | Pina Ciotoli, *Arcade d'oltreoceano: analogie e differenze della strada commerciale in Gran Bretagna e in Nord America*
- 2625 | Marco Falsetti, *La doppia immagine: moderne internità urbane tra Parigi, Osaka e Las Vegas*
- 2631 | Anna Botta, *Città mercato e mercati di città*
- 2635 | Giovanni Zucchi, Raffaele Spera, *Il mercato in fieri. Progetto per la riqualificazione di Piazza Mercato in Marigliano*
- 2643 | Riccardo Porreca, Daniele Rocchio, *"La città commerciale: dall'informale relazionale al formalismo distanziale". Il caso Quito*
- 2651 | Stefanos Antoniadis, *[F]orme sulla spiaggia. La città informale del golfo di Kyparissia*

14.VI | La mobilità degli Ebrei nell'impero asburgico 1867-1918

Tullia Catalan, Catherine Horel

- 2659 | Barbara Lambauer, *Philanthropic Agencies in Vienna. 1873-1914*

CAP. VII | Gli attrattori e le reti: le città storiche e il patrimonio culturale come attrattori di viaggio

Teresa Colletta, Carlo M. Travaglini

1.VII | Attrattori e reti dal Grand Tour al turismo culturale contemporaneo

Mihaela Ilie, Giuseppe Stemperini

- 2669 | Teresa Colletta, *Le città storiche attrattori di viaggio. Per un turismo di cultura "informato" sui valori del patrimonio urbano*
- 2675 | Ewa Kawamura, *Il ricordo di Venezia fra '800 e '900 dalle imitazioni architettoniche alle simulazioni urbanistiche all'estero*
- 2683 | Elena Pozzi, *Restauro e turismo, una rilettura critica di alcuni interventi attraverso le guide turistiche*
- 2687 | Giovanna Russo Krauss, *Il ruolo dell'industria turistica nella prima fase della ricostruzione postbellica italiana: la riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli*
- 2695 | Roberta Varriale, *Identità sotterranea nella definizione di un percorso turistico per il Sud Italia*
- 2701 | Claudia Pirina, *Tracce della Grande Guerra e letture di paesaggi per la promozione turistica del territorio veneto*
- 2709 | Angela Pepe, *Il contesto urbano, l'impatto del turismo e la trasformazione: il caso studio di Matera "Capitale Europea della Cultura 2019"*
- 2715 | Andrea Pinna, *Turismo urbano nella città di Bath. La percezione dell'ambiente costruito*
- 2723 | Micaela Mander, *Il Monte Verità di Ascona: un polo di attrazione ieri e oggi*
- 2729 | Giovanni Lupo, *Uso, evoluzione e conservazione dei luoghi*
- 2737 | Concetta Sirena, *Le rappresentazioni classiche en plein air tra il XIX e il XX secolo*

2.VII | Case d'artista: dal culto degli uomini illustri alle musealizzazioni otto-novecentesche

Marco Folin, Monica Preti

- 2747 | Livia Fasolo, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camilo Boito*

3.VII | La città contemporanea come attrattore economico e culturale: il ruolo dell'urban design nella competizione globale

Elena Dellapiana, Gerardo Doti

- 2753 | Alessandro Marata, *Homo consumens vs 24 hour city*

- 2759 | Simonetta Ciranna, *Architetture e spazi urbani ottocenteschi nella 'spettacolarizzazione' della città contemporanea*
- 2765 | Livia Salomao Piccinini, Rosalba D'Onofrio, Elio Trusiani, *Urban design e cidade favelada: dai programmi agli esiti spaziali. Una storia recente della città contemporanea*
- 2771 | Elena Greco, *Dalla città fabbrica alla città degli eventi: Torino dagli anni Settanta del Novecento ad oggi*
- 2777 | Ali Filippini, *Il ruolo strategico del design nella città. I distretti cittadini del design milanese*
- 2787 | Chiara Merlini, *Questioni di rigenerazione urbana nelle città medie. Immaginari persistenti, nuove condizioni e requisiti del progetto urbano*
- 2791 | Patrizia Montuori, *Ultima fermata, terzo millennio! L'Ex deposito S.T.E.F.E.R. all'Alberone: da nodo infrastrutturale della giovane Roma Capitale a tempio dello "shopping felice"*
- 2797 | Luca Palermo, *Crea-at(t)iva-mente. Agire con l'arte per rigenerare spazi urbani*
- 2805 | Stefano Panunzi, *Alziamoci in volo su PalindRoma*
- 2811 | Isabella Patti, *Genius loci e autenticità urbana come percezione estetica specializzata*
- 2817 | Niccolò Suraci, *Antica, Fragile, Mutevole. La città di Marsiglia come esempio di ricollocazione di una città storica all'interno del nuovo paradigma globale*

4.VII | Gli effetti del mercato del turismo sulla percezione dell'archeologia urbana

Angela Quattrocchi, Laura Genovese

- 2827 | Tiziana Casaburi, *Area Archeologica di Roma e multimedialità*
- 2833 | Andrea Fiasco, *La storia "fortunata" di Palestrina: la creazione di un'identità culturale intorno al Santuario ritrovato*
- 2843 | Laura Genovese, *L'archeologia tra motore di sviluppo e "turistificazione". Il caso cinese di Xi'an*
- 2849 | Gianluca Sapio, *L'esperienza del "teatro diffuso" nella piana di Rosarno: un esempio di turismo culturale tra letteratura, luoghi e personaggi*

5.VII | L'identità dei paesaggi quale attrattore culturale: casi di studio a confronto

Ilaria Pecoraro, Julia Puretti

- 2857 | Marta Villa, *Quando il paesaggio diventa manifesto identitario e attrazione culturale. Il case study del territorio di confine tra Trentino e Südtirol in chiave antropologica*
- 2863 | Domenica Bona, *Il patrimonio costruito della cultura Hakka nelle province cinese di Fujian e Guangdong*
- 2871 | Daniela Stroffolino, *Lungo la Strada delle Puglie attraverso l'Irpinia*
- 2877 | Angela Simula, *Alghero. Tracce del XVII secolo spagnolo*
- 2885 | Julia Puretti, *Conservazione e restauro urbano nelle città storiche di Terra d'Otranto*
- 2893 | Joaquín Martínez Pino, *Recognition & Management of the Cultural Landscape in Spain. An Approximation on Cases in the Region of Murcia*
- 2899 | Giulia Favaretto, Marco Pretelli, Leila Signorelli, *Il valore del patrimonio, l'identità del "paesaggio", l'attrattività culturale: studi per la valorizzazione dell'architettura razionalista a "Forlì città del Novecento"*
- 2907 | Gabriella De Marco, *La casa capanna Pitigliani di Giovanni Michelucci nella frazione marittima di Tor San Lorenzo, ad Ardea (Rm). Memorie di una comunità di pescatori, architetti, artisti e registi tra le dune del litorale laziale*
- 2915 | Arcangelo Alessio, Ilaria Pecoraro, *Caratteri identitari del paesaggio della Chora tarantina: studi in itinere*

- 2925 | Caterina Lucarini, Martina Massavelli, *La pedagogia culturale come strumento per la tutela delle identità locali e la loro valorizzazione: una sperimentazione nei comuni di Saluzzo e Dronero (Cn)*
- 2931 | Giuseppe Abbate, *Immagini del paesaggio di Agrigento nelle descrizioni letterarie e figurative tra XVI e XIX secolo*
- 2937 | Francesca Capano, *Capodimonte tra vedutismo e cartografia tra Settecento e Ottocento*

6.VII | Reti di comunicazione in età moderna e contemporanea

Keti Lelo, Carlo M. Travaglini

- 2947 | Elisa Dalla Rosa, *Aspetti dello sviluppo economico veronese. Il caso della linea secondaria Verona-Caprino-Garda*
- 2955 | Carmine Megna, *La rete viaria e i siti reali in epoca borbonica. Le strade della media valle del Volturno e la Reale Tenuta di Torcino e Mastrati*
- 2961 | Consuelo Isabel Astrella, *Il turismo ferroviario nella Val d'Orcia: alla (ri)scoperta di borghi e paesaggi*
- 2967 | Manuela Grace de Almeida Rocha Kaspary, Magno Michell Marçal Braga, *Riflessioni sulla (Ri)Produzione dello spazio nelle città turistiche del 'rota ecologica' di Alagoas, Brasile*
- 2973 | Claudio Mazzanti, *Architettura e cultura lungo il fiume Pescara*
- 2981 | Federico Bulfone Gransinigh, *Il senso del "viaggio proustiano" per scoprire nuovi paesaggi. Reti territoriali e architettura lungo il corso dell'Aterno*

7.VII | La valorizzazione del patrimonio industriale e lo sviluppo del turismo: casi di studio

Maria João Pereira Neto, Maria da Luz Sampaio, Armando Quintas

- 2989 | Maria da Luz Sampaio, *Lectures of Urban and Industrial heritage of Porto: the bourgeoisie and the railway in the city of Porto*
- 2995 | Armando Quintas, *The role of marble between as an economic resource and cultural uses in the industrial tourism context*
- 2999 | Vittoria Ferrandino, Erminia Cuomo, *La storia di una città e di una sua azienda: la Strega Alberti Benevento Spa e le tradizioni locali tra età moderna e contemporanea*

CAPITOLO V

La città descritta: viaggio e letteratura

Quale “gran teatro della storia” (secondo la famosa definizione di Tucidide), la città fa da sfondo ai grandi avvenimenti, entrando a far parte tanto delle cronache quanto della letteratura di viaggio: come tale, il contesto urbano entra in un vastissimo repertorio di immagini che, attraverso scritture e registri diversi, spazia dal racconto breve fino al grande romanzo; come sfondo, soggetto e, insieme, anche macchina narrativa.

Con i suoi abitanti e le sue attività, la città è il soggetto di descrizioni ad hoc che il viaggiatore e/o l'osservatore esterno formula secondo angoli di visuale variabili. Le narrazioni si moltiplicano e si sovrappongono, attingono le une alle altre fino a mettersi in dialogo, in una forte intertestualità che costruisce la grande rete dell'immaginario letterario urbano. In questa topografia vasta nel tempo e nello spazio, in un contesto naturalmente sovranazionale, le narrazioni mutano e si declinano, talvolta privilegiando gli aspetti storico-artistici, quelli antropologici, o anche sociali ed economici.

In una moltiplicazione di generi, forme e punti di vista, passaggio decisivo è senza dubbio la nascita del turismo di massa, che segue la trasformazione storica del tessuto e della stessa vita urbana, all'interno della quale il viaggiatore muta di segno, misura e dimensioni, benjaminiano flaneur nella sua dimensione di 'passaggio'.

Paola Villani, Guido Zucconi

Turismo della morte, le città della “buona morte”

Ne *La morte a Venezia* Thomas Mann, 1912 (e nel film di Visconti, 1973), collega il ‘morituro’ alla città, spostando l’enfasi ora sull’uno ora sull’altra. La morte appare come un viaggio verso/nella città, e la città stessa si rivela declinante, spossata, infestata dalla malattia e dalla morte. Quando l’oggetto della rappresentazione di un testo è la città e la morte, la morte nella città etc., quale problema della vita appare pertinente? Proviamo a declinare la città nella sua funzione di meta del viaggio verso la buona morte, adottando le categorie tradizionali dell’ermeneutica dello spazio urbano, e proponendone delle nuove: città – spazio semantico che il testo esprime (codifica/mitizza) e/o decifra (legge/interpreta); città – metafora della modernizzazione, progresso e luogo di incontro, scambio o conflitto (centro-periferia, abbienti-poveri, lingue, religioni, etnie, di giovani/vecchi, di sani/malati); città – luogo della lettura – scoperta del complesso mondo esteriore, o specchio del paesaggio mentale/interiore; città – teatro con i suoi personaggi (non più individuo, massa, flâneur, ma suicida e/o malato terminale); città – luogo (opposto alla campagna) spesso distopico, mostruoso, terrificante; città/metropoli – necropoli; città – che accoglie e fagocita.

Hanna Serkowska

Da Ruskin a Settis, la persistenza del mito funebre di Venezia

Guido Zucconi

Università IUAV di Venezia – Venezia – Italia

Parole chiave: Venezia, mito, morte, Ruskin, Settis.

Dopo la fine di Tiro, stiamo ora assistendo all'agonia di Venezia, in attesa che una terza grande potenza marittima ó"la Gran Bretagna"ó perisca a"causa"dell'insipienza della sua classe dirigente. Con questa breve ma efficace profezia, John Ruskin riassume e divulga un concetto che già alcuni poeti –"come Lord Byron"ó avevano formulato nei primi decenni dell'Ottocento, partendo dall'idea che le città-stato e le nazioni abbiano un ciclo biologico simile a quello degli organismi animali. Per un lungo periodo a venire, i romantici indirizzeranno in questo senso la percezione collettiva di Venezia.

Ruskin pubblica *The Stones of Venice* nel 1853, sette anni dopo l'apertura del collegamento ferroviario quando la città lagunare sembra in procinto di uscire da quella condizione di stallo cui, all'inizio dell'Ottocento, appariva irreversibilmente condannata. Tuttavia, descrivendo lo "splendido tramonto" della città lagunare, lo scrittore inglese ignora il tentativo che Venezia sta faticosamente compiendo per cercare di uscire dalla terribile condizione di crisi seguita alla caduta della Repubblica (1797)¹.

Già nel primo Ottocento, il Romanticismo aveva proposto un'immagine associata al concetto di morte il quale si renderà presto disponibile per l'uso e il consumo degli imminenti flussi turistici. Prima Lord Byron, poi John Ruskin, infine Robert Browning hanno descritto una città che sta lentamente sprofondando in una meravigliosa agonia²; ieri come oggi, anche il turista più sprovveduto pensa di trovarsi di fronte ad una città sull'orlo dell'abisso e giunge in laguna con l'aspettativa di chi deve assistere ad un funerale, per quanto unico e spettacolare.

Dopo alcuni viaggi in compagnia dei genitori, Ruskin compie nel 1846 la sua prima visita *en solitaire*; in una lettera al padre, sfoga tutto il suo sdegno davanti alla "indecente vista" del nuovo ponte ferroviario³. Ai suoi occhi, Venezia deve restare luogo di ombre e di silenzi; i suoni non devono provenire dal maglio che batte sull'incudine, ma dallo sciabordio del remo di una gondola che scivola sul pelo dell'acqua. Come tale, la città dovrà restare, fedele al suo *cliché* a base di nobildonne decadute, di palazzi in rovina, di plebi miserabili.

Proprio negli anni cinquanta dell'Ottocento, mentre Ruskin dà alle stampe il suo fortunato volume, si assiste ad un forte incremento dei flussi turistici come è stato efficacemente documentato⁴. Se non possiamo attribuire a lui l'invenzione dell'idea di "morte a Venezia", a lui più di tutti dobbiamo l'autonomia di un mito che resisterà al mutare delle condizioni economiche e demografiche. A metà strada tra il nostalgico e il mortifero, la sua visione ha avrà evidenti effetti non soltanto sulla critica d'arte e sulla pittura di genere, ma anche

¹ Per un'ampia, non-stereotipata, visione di Venezia nel XIX secolo si veda *Introduzione* a cura di M. Isnenghi, S. Woolfe, *L'Ottocento e Novecento*, vol. VI. *Storia di Venezia*, (11 voll.), Roma, Fondazione Giorgio Cini/Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002.

² Un'ampia rassegna di scritti dedicati a "Venezia che muore" è in G. Romanelli, *Venezia nell'Ottocento: ritorno alla vita e nascita del mito della morte*, in *Storia della cultura veneta*, (6 voll.) a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi; vol. VI. *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 749-766.

³ Si veda J.'L. Bradley (a cura di), *Ruskin's Letters from Venice*, London/New Haven, Yale University Press, 1955, p. 81.

⁴ Su questo fenomeno si veda A. Zannini, *La costruzione della città turistica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento 1797-1918*, t. II, a cura di S. J. Woolf, Fondazione Giorgio Cini/Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2002, pp. 1123-1149. Si veda anche il recente A. Bernardello, *Venezia nel Regno Lombardo-Veneto. Un caso atipico (1815-1866): Sul risveglio commerciale industriale*, Milano, F. Angeli, 2015, pp. 275 sgg.

sull'architettura ove sembrano riflettersi i sospiri e le nostalgie di chi non accetta l'immagine di una Venezia proiettata verso il futuro.

Nel frattempo, una volta riassegnato il porto franco dalle autorità austriache, si inizia a discutere su quale sia il miglior sito ove collocare il nuovo porto. Dovendo propiziare il razionale e rapido scambio tra treni e navi, il nuovo scalo sarà proposto in diverse aree, comprese tra la stazione ferroviaria e il bacino di San Marco. Alla fine si opta per l'area intermedia di Santa Marta, ove il complesso marittimo sarà inaugurato nell'anno 1880. Negli anni successivi, grazie alle crescenti attività connesse (commerciali e industriali), lo scalo vedrà crescere rapidamente il volume dei traffici.

Ma già a partire dagli anni cinquanta dell'Ottocento ha preso corpo l'idea di una Venezia in grado di riprendersi il ruolo di snodo commerciale tra nord e sud, tra ovest ed est: quello stesso che la Serenissima aveva giocato nel periodo di maggior potenza politica. Tra il 1846 e il 1869, con la realizzazione del ponte ferroviario, l'apertura del Canale di Suez e del traforo alpino del Frejus, si delinea infatti un inedito sistema di comunicazioni ferroviarie e marittime che beneficia Venezia, ora potenzialmente collocata al centro di un rete di flussi convergenti.

Nell'arco di un decennio, questa felice posizione permetterà di incrementare di più di cinque volte il volume e l'intensità del traffico di merci. Attorno al 1900, lo scalo si colloca al quarto posto nel Mediterraneo, dopo Marsiglia, Genova e Trieste; si pone di conseguenza il problema di raddoppiare una capacità ricettiva che all'inizio sembrava legata a previsioni molto ottimistiche⁵. Nel frattempo la popolazione è cresciuta nel cinquantennio 1851-1901 da 114.000 a quasi 150.000 unità, registrando un incremento del 30%. Specie dopo il 1880, la città conosce anche un discreto sviluppo edilizio: i margini urbani, specie a Santa Marta e alla Giudecca, appaiono sempre più costellati di depositi, di fabbriche e di cantieri navali: qui si va consolidando un paesaggio industriale simile a quello di altri centri in espansione. Già a seguito dell'annessione all'Italia, anche l'Arsenale è oggetto di un rilancio produttivo sulla scia delle commesse militari della Marina italiana: la decisione è all'origine di una ripresa demografica di Castello, uno dei sestieri più colpiti dalla crisi post 1797.

In quegli stessi anni, in un periodo di relativa prosperità, riprende fiato la "retorica della morte", finendo per distorcere una realtà sociale e produttiva che ora sembra in grado di stare al passo del proprio tempo. Accanto alla città che produce, spesso non percepita dall'occhio del visitatore, se ne consolida una seconda realizzata a misura di esteti e contemplatori di una Venezia tanto immobile quanto decadente. *Reale* contro *virtuale*, in un contrasto che perdura e si consolida anche ai nostri giorni.

In questo quadro, il conflitto tra presente e passato, tra novatori e conservatori, diventa esplicito, come mai lo era stato in precedenza: a farne le spese saranno le opere che più di tutte hanno espresso un'idea di progresso tecnico quali ponti in ghisa, mercati con copertura metallica come la Pescheria di Rialto. Si riduce lo spazio per ciò che è concepito "nel segno dei nuovi tempi": quei progetti saranno per lo più cassati, ridimensionati o in qualche caso accettati, purché tradotti in un linguaggio ispirato alla tradizione, vera o presunta che sia.

Nella seconda metà dell'Ottocento, si rafforza e si consuma sempre di più la visione funerea debitrice di Ruskin e della sensibilità tardo-romantica dei suoi molti epigoni. Soprattutto a partire dagli anni novanta, fioriranno modelli artistici che, richiamandosi ad un passato tanto glorioso quanto ingombrante, finiranno per respingere la visione del presente. Letteratura e arti figurative recepiscono e amplificano questa tendenza che si riflette sulla pagina scritta, così come sulla tela dipinta: se da un lato c'è chi, come il poeta inglese Robert Browning e il pittore americano James Whistler, riproporranno l'insossidabile mito della città morente; dall'altro vi è anche chi non si accontenta di visioni pre-confezionate e, un po' alla volta,

⁵ Da un volume iniziale di 346.500 tonnellate nel 1875, il traffico cresce fino ad un volume di quasi 1.900.000 tonnellate nel 1905. Si veda M. Costantini *Porto navi e traffici a Venezia 1700-2000*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 141.

scopre i tratti di una vita reale. Partendo dalla visione di Ruskin, il romanziere Henry James e il pittore John Singer Sargent approderanno, nel corso degli anni ottanta e novanta dell'Ottocento, a descrizioni sempre più approfondite. La penna dell'uno e il pennello dell'altro sapranno andare ben al di là di una città di gondole silenziose e di tramonti indimenticabili, di scorci pittoreschi e di interni cadenti.

La città è nel frattempo cresciuta fino a porre la necessità di allontanare la popolazione in eccesso, spinta dalle nuove attività economiche. Da una parte si consolida lo stereotipo letterario di una "Venezia che muore", dall'altra emerge dalle inchieste sanitarie degli anni ottanta un eccesso circa 30.000 persone costrette a vivere in condizioni non accettabili di sovraffollamento. L'idea di una Venezia agonizzante riuscirà a resistere di fronte a situazioni molto diverse: nata nel drammatico stallo del primo Ottocento, assumerà una sua autonomia indifferente alle variazioni demografiche e alle diverse congiunture economiche che ne caratterizzano la vicenda contemporanea. Prendiamo tra le tante possibili definizioni di *mito*, quella proposta dal dizionario che indica una "Forma di pensiero che non necessita di argomentazioni e dimostrazioni razionali, contrapposto al pensiero logico e scientifico"⁶. In altre parole, *Venezia muore* indipendentemente dalla sua condizione economica o demografica. Perisce sia quando è sovrappopolata sia quando il numero dei residenti appare in calo. Non importa come, ma il preconconcetto non deve essere scalfito dal carattere transeunte del dato analitico!

Alla fine dell'Ottocento, la crescita del traffico commerciale è tale da richiedere il raddoppio dello scalo marittimo che prenderà forma sul lato opposto della laguna: nasce all'inizio del secolo Porto Marghera, *alter-ego* industriale della Venezia storica: chi resta attaccato al mito della fine o non vede oppure considera quel che sta accadendo come totalmente estraneo alla città dei dogi, anche se si tratta di un'iniziativa interamente concepita, finanziata e realizzata dalla classe dirigente locale.

Nel 1911, al massimo della sua espansione commerciale, industriale e demografica, Venezia è oggetto del racconto forse più famoso tra tutti quelli consacrati nel Novecento all'idea di morte: *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann⁷. In questo caso si tratta di una fine reale, quella del protagonista stretto tra un'incipiente epidemia di collera e la (per lui) allarmante scoperta della sua omosessualità. Della città lagunare, lo scrittore tedesco introduce una visione sdoppiata tra il centro insulare, con le sue condizioni malsane, e il Lido luogo di solare salubrità. Quella di Mann è una morte ragionata che prende spunto dal mito per raccontare una vicenda che sta a metà tra il realistico e l'onirico. Con la sua ambiguità, Venezia è in parte presa a pretesto per una vicenda di natura individuale.

Tralasciamo di menzionare la ricca letteratura di segno funesto che prende le mosse dall'alluvione del 1966: più che di romanzi o racconti, in questo caso si tratta di pamphlet polemici come quelli di Sandro Meccoli e di Indro Montanelli. Entra in gioco allora il tema dello "spopolamento" di fronte ad una città che fino ad allora è stata percepita come sovrappopolata. Allora, la parte insulare aveva 108.000 residenti: oggi ne ha meno di 55.000 mentre, in passato ha toccato punte di 180.000. In questo caso però, la drammaticità del dato è messa a confronto con un tempo indeterminato che sembra vagare in una nebbia cronologica. La cifra di riferimento rimanda in realtà ad due fasi caratterizzate da un patologico sovraffollamento: l'inizio del Novecento, al termine di una fase di grande crescita economica, e la fine della seconda guerra quando l'assenza di bombardamenti aveva richiamato popolazione da tutto l'entroterra veneto.

⁶ Si veda *Grande Dizionario Italiano*, di Aldo Gabrielli, "ad vocem", Milano, Hoepli, 2011. Vi si parla anche, di "Quanto, pur concettualmente valido, sembri destinato a non trovar riscontro nella realtà effettuale". Definizione più che mai appropriata al nostro caso.

⁷ Pubblicato in Berlin, S. Fischer.

Più recente è la vicenda esemplare del giornalista tedesco Dirk Schümer, uno dei pochi osservatori non contagiato la “retorica della morte”. Nel 2001 egli è inviato a Venezia dalla “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, per descrivere in dettaglio la “vita di una città che muore”. Compresa in un’apposita rubrica intitolata “Leben in Venedig”, la serie di 54 articoli descriverà la traiettoria di chi, partito dal concetto di diversità insulare, approda ad un quadro sempre più somigliante a quello di una *città normale*. La rubrica è poi chiusa forse per “eccesso di banalità”, come dimostra il progressivo *dècalage* di descrizioni che nel 2003 saranno raccolte in un unico volume⁸; la copertina riproduce le immancabili gondole, ma le pagine interne descrivono alla fine la dimensione ordinaria del “vivere a Venezia”.

Su di un altro fronte si colloca Salvatore Settis che recentemente ha raccolto una serie di articoli e di conferenze in un volume intitolato *Se Venezia muore*⁹. In primo piano, sono da lui posti due fenomeni: lo strangolamento da indigestione turistica¹⁰, e l’allontanamento di abitanti oltre che di attività estranei a quella monocultura. Su questa base, l’autore traccia una visione plumbea del presente e soprattutto del futuro del centro lagunare. Partendo da una sequenza di problemi veri, Settis finisce per riproporre la visione di una “città morente o moritura” che, ancora una volta, viene ritagliata dal suo contesto e analizzata nella sua assoluta eccezionalità. Il caso Venezia viene infatti astratto da un complesso sistema di relazioni sociali, economiche e soprattutto territoriali: basti citare gli 80.000 pendolari che tutti i giorni approdano nell’*insula* per lavorare o studiare, come risulta dagli ultimi rilevamenti della Camera di Commercio. Pur afflitto da una serie di gravi problemi, Venezia non è considerata come una “vera città” né come parte di un sistema urbano: finisce per essere letto come il riflesso materializzato di figure e di immagini che sono andati consolidandosi nel tempo, a partire dal crollo della Serenissima.

Per quanto crescenti, i flussi pendolari e i consumi di massa restano sullo sfondo come dati ininfluenti rispetto alla granitica solidità del mito. Più che *moribonda*, la città appare fragile, per non dire indifesa, davanti a fenomeni che hanno dimensioni di massa.

⁸ Si veda *Leben in Venedig* (illustrazioni di Oliver Sebel), München, Ullstein, 2003.

⁹ Pubblicato a Torino, Einaudi, 2016.

¹⁰ Si veda A. Zannini *Il turismo a Venezia dal secondo dopoguerra ad oggi*, in «Laboratoire italien. Culture et société» n. 15/2014, pp. 191 sgg; per quanto riguarda le sole presenze in albergo, il flusso turistico risulta essere cresciuto di sei volte tra il 1952 e il 2012.

Città morte-città della morte: Ercolano e Pompei tra storia e letteratura nel Settecento e Ottocento

Nella fenomenologia delle forme estetiche che attraversa il diciottesimo e il diciannovesimo secolo, la letteratura italiana ed europea esprime una diffusa e diversificata presenza dell'antico. In particolare, a partire dalla loro scoperta, Ercolano, Stabia e Pompei non hanno solo costituito una attrazione irresistibile per migliaia di visitatori, ma hanno suggerito una nuova immagine dell'antico, che si è fatta imitazione, riproduzione, dialogo, sogno, riscrittura, possesso feticistico; attraversando diari, resoconti, racconti, quadri, oggetti di arredamento. In particolare nell'Ottocento, più dell'antichità monumentale di Roma, l'impatto con le città pietrificate – città morte ma esse stesse città della morte – hanno svolto un decisivo ruolo nel dialogo tra le arti, tra parola e immagini. Nella stretta relazione tra loci e luoghi, figure e immagini, tra le parole e le cose, questi siti archeologici si presentavano come antico-presente, come città che restituivano un antico colto nel quotidiano urbano.

Paola Villani

Pompei: la fortuna visiva e il Mito

Simona Rossi

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Pompei, Cinema, Teatro, scenografia, Vesuvio.

1. Il consolidamento dell'iconografia di Pompei attraverso il Teatro e il Cinema del XIX e XX secolo

Il processo di mitopoiesi di Pompei è ben noto. Dal finire del Settecento, grazie alla diffusione del *Grand Tour* e delle vedute di viaggio, la “città morta” si impose prepotentemente nell’immaginario di intellettuali e di artisti, che a loro volta contribuirono ad alimentarne la fama e la curiosità presso i nobili e l’alta borghesia. Da quel momento in poi, ogni diramazione del gusto, dal vestiario fino all’arredamento, si aprì alle fascinazioni della civiltà pompeiana, traducendole in una vera e propria moda. Ma ciò che maggiormente evidenzia la fortuna iconografica di Pompei, è probabilmente la sua meno nota incursione a Teatro e al Cinema. È in questi contesti che se ne rivela l’inoscidabile carattere simbolico ed evocativo.

2. Il “sublime” Vesuvio

Non solo Pompei fu importante in quanto incarnazione dei valori illuministi del Settecento: la tragedia dell’eruzione rese la città anche veicolo di sentimenti che poco o nulla avevano a che fare con l’arte o l’erudizione, ma toccavano nel profondo la natura umana. L’orrore della catastrofe, serbata per secoli sotto ceneri e lapilli, generava emozioni travolgenti che terrorizzavano ma affascinarono allo stesso tempo chiunque ne venisse a contatto. I vedutisti, coloro che ebbero il privilegio di poter osservare per primi la città e catturarne l’essenza, non esitano ad ispirarsi a tale poetica del *Sublime*¹, immaginandosi la fatale notte descritta dalle memorie di Plinio il Giovane, complici anche le attività vulcaniche che fatalmente seguirono per tutto il Settecento.

Neanche il Teatro fu immune a tali suggestioni. Per tutto l’Ottocento il *topos* dell’eruzione del Vesuvio fu ricorrente presso i drammaturghi e i librettisti, sempre attenti ai gusti del pubblico e alle mode del momento. La tendenza dell’opera a tema pompeiano venne inaugurata proprio a Napoli, quando nel novembre del 1825, in occasione dell’onomastico della regina Maria Isabella, venne messo in scena il melodramma *L’Ultimo Giorno di Pompei*, scritto da Andrea Leone Tottola e musicato da Giovanni Pacini.

Il soggetto indovinato appassionò molto il pubblico: sullo sfondo dell’eruzione del 79 d.C., l’amore dei due protagonisti, il primo magistrato Sallustio e sua moglie Ottavia, è minacciato da Appio Diomede, che respinto da quest’ultima trama con altri complici per accusarla di corruzione e immoralità, costringendo Sallustio a condannarla a morte. Proprio nel momento della sentenza, l’imminente minaccia del Vesuvio spingerà al pentimento i congiuratori, che verranno “puniti” dalla lava, mentre i coniugi ne usciranno indenni. Il merito maggiore dell’inusitato successo si dovette però alle scenografie di Antonio Niccolini², direttore delle scene del Teatro San Carlo, che per il finale decise di costruire un’imponente macchina teatrale a forma di vulcano, capace di simulare l’esplosione, il fuoco, il fumo e la lava, utilizzando il meglio dei ritrovati scenotecnici allora a disposizione.

¹ Nel 1757, il teorico Edmund Burke introduce il concetto di *Sublime* nel suo trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, definendolo “*delightful horror, sort of tranquillity tinged with terror*”), che sgomenta ma allo stesso tempo attrae.

² Niccolini (San Miniato, 21 aprile 1772-Napoli, 8 maggio 1850), Architetto Reale, ricoprì il ruolo dal 1806 alla morte. Tra i numerosi incarichi, ricordiamo che curò la pubblicazione del *Real Museo Borbonico* e diresse le operazioni di distacco e trasporto del mosaico pompeiano della *Battaglia di Issa*.



Il San Carlo durante la rappresentazione
 “L’Ultimo giorno di Pompei”, Ferdinando
 Roberto, 1825

All’indomani della prima, si leggeva sul quotidiano *Giornale delle Due Sicilie*: «Onore e laude all’Architetto Signor Niccolini, ed alla fiorente sua scuola; negli scenari di questa produzione noi abbiamo osservato il vero incantesimo dell’arte scenografica. La massima conformità in taluni punti della copia coll’originale nella raffigurazione delle varie parti della città di Pompei, produsse negli uditori una mossa generale di sorpresa e di approvazione; colpì poi in modo straordinario l’ultima scena presentante un quadro per quanto grandioso altrettanto desolante e terribile, la distruzione della città sotto la pioggia di cenere e lapilli in mezzo all’inondamento delle fiumane di fuoco che traboccavano dal Vesuvio».

L’architetto Niccolini, fine conoscitore dei gusti del pubblico, era riuscito con l’imponente messinscena a scatenare negli spettatori un indimenticabile moto di “*delightful horror*”. Dopo la prima rappresentazione de *L’Ultimo giorno di Pompei*, anche grazie alle numerosissime repliche³ sia al San Carlo che in altri teatri di Italia ed Europa, il tema del vulcano *deus ex machina*, che castiga i colpevoli e risparmia i vessati protagonisti, si imporrà definitivamente come uno dei principali paradigmi “emotivi” e diegetici delle narrazioni ambientate a Pompei. Tra le numerose opere di questo tipo si possono annoverare *La muette de Portici*⁴ (*La muta di Portici*), il ballo *Jone e Glauco*⁵, oppure il dramma lirico *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*⁶, direttamente ispirato al “bestseller” di Edward Bulwer-Lytton *The last days of Pompeii*, pubblicato nel 1834. Sebbene si parli di melodrammi di buon successo, nessuno di essi riuscì ad eguagliare le rappresentazioni de *L’ultimo giorno di Pompei* nei teatri di Napoli e Milano, sia in termini di ricostruzione filologica degli ambienti, che in “effetti speciali”. Tuttavia, anche *L’ultimo giorno di Pompei* cessò di essere rappresentato, sia per l’onerosità della messinscena, sia perchè come si sa, dopo l’Unità d’Italia il melodramma cominciò ad entrare in una profonda crisi⁷. Ciò che non entrò in crisi fu il Mito di Pompei. Per tutto l’Ottocento, un filone “neo-pompeiano” investì la letteratura, la pittura, l’architettura e le cosiddette arti minori, continuarono ad attingere dall’iconografia ormai consolidata della città, non solo attraverso le filologiche ricostruzioni teatrali di Niccolini, ma anche grazie alle raccolte di ormai ampia diffusione, come ormai di larga diffusione, come *Le case e i monumenti di*

³Al San Carlo venne replicata dal 1825 al 1830 ininterrottamente, e poi riproposta saltuariamente in cartellone; Esordì a La Scala di Milano il 16 agosto 1827; a La Fenice di Venezia durante la prima di Carnevale dell’anno 1831-32; successivamente a Roma nel 1828; in Europa, tra le più importanti rappresentazioni ricordiamo Vienna (1827) e Parigi, il 2 ottobre 1830 al Théâtre des Italiens.

⁴ Opera lirica in cinque atti musicata da Daniel Auber, su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne, debuttò all’Opéra di Parigi nel 1828.

⁵ Coreografata da Girolamo Albini, eseguito per la prima volta al Teatro della Canobbiana di Milano nel 1837, influenzato sempre dall’opera di Bulwer-Lytton.

⁶ Dramma lirico in quattro atti musicato da Errico Petrella su libretto di Giovanni Peruzzini, Nel libretto originale il dramma viene indicato solo come *Jone*. Probabilmente il sottotitolo *Gli ultimi giorni di Pompei* deriva dall’ispirazione al romanzo omonimo di Bulwer-Lytton.

⁷ Dopo l’Unità d’Italia, l’affermazione del teatro drammatico verista soppiantò un passo alla volta il melodramma, che già da anni non contava più sulle solide basi economiche che garantivano spettacolari produzioni. La nascita del cinematografo e l’affermarsi di un nuovo tipo di drammaturgia in tutta Europa, spostò del tutto l’interesse verso quest’altra fonte di investimento.

Pompei disegnati e descritti dei fratelli Niccolini (1854-1896), *Les ruines de Pompéi* di François Mazois (1824-1838), oppure la *Recueil des décorations intérieures* (1812) di Percier e Fontaine.



Pierre-Henri de Valenciennes, Eruzione del Vesuvio del 24 agosto dell'anno 79 d.C., sotto il regno di Tito, 1813

3. Pompei verso il Cinema

Ma se durante la Restaurazione la “città dei morti” sembrava aver esaurito il suo carisma sui palcoscenici, altrettanto non poteva dirsi della situazione del sito archeologico, di nuovo sotto i riflettori grazie alle innovazioni stupefacenti introdotte da Giuseppe Fiorelli, direttore degli Scavi a partire dal 1860, alfiere di una politica moderna di stampo internazionale, volta a trasformare Pompei in un vero e proprio “museo all’aperto”, come già auspicato qualche decennio prima da Chateaubriand⁸. Il lungimirante Fiorelli aprì la strada ad un nuovo modo di approcciarsi a Pompei, che da lì a poco avrebbe trasformato il *voyage* settecentesco in una visita “turistica” di moderna concezione appannaggio di tutti i paganti, non solo di una ristretta élite. A tutto ciò si aggiunse la più “vistosa” delle sue intuizioni: la tecnica dei calchi in gesso, che materializzava prodigiosamente non solo l’arredamento delle case, le suppellettili, i tessuti sepolti dalla lava, ma i corpi delle vittime. La visione diretta, la tangibilità della catastrofe, affievolì la ricerca del “sublime” che nobili e borghesi avevano vissuto a teatro. Ora la leggenda assumeva una forma vivente, e la precedente attrazione timorosa trasmutava in compassione per la tragica fine dei pompeiani e in morbosa curiosità verso i loro ultimi istanti sulla Terra. Fino ad allora, solo gli scrittori avevano avuto la sensibilità di immaginare una Pompei più intima e domestica, come Percy Bysshe Shelley, Walter Scott, Théophile Gautier, e altri ancora.

⁸ Cfr. Chateaubriand, *Oeuvres romanesque et voyages*, Parigi, 1826.

L'apertura al pubblico degli scavi, unitamente all'interesse che le Arti consolidavano verso i valori simbolici ed evocativi attribuiti a Pompei, assunsero le caratteristiche di una vera e propria moda. Ciò renderà quasi scontata l'elezione della città a soggetto cinematografico preferenziale, agli albori del nuovo secolo. In particolare, sarà il già citato romanzo di Edward Bulwer-Lytton ad essere il più rappresentato sul grande schermo, probabilmente per il pregresso successo che aveva già avuto la sua versione teatrale.

La prima versione di *The last days of Pompeii* degna di nota fu italiana, prodotta dall'imponente società Ambrosio, con la regia di Luigi Maggi. Ne risultò un kolossal di diffusione mondiale, apostrofato il film più sensazionale dell'epoca, per la durata (il doppio di una pellicola standard), per la grandiosità della produzione, e ancora una volta, per la drammaticità del finale dell'eruzione. Esso inaugurò la stagione di Pompei nelle sale. Volendo considerare solo i film italiani, e solo i più famosi, se ne contano altri quattro solo nell'epoca del muto: uno di Eleuterio Rodolfi nel 1913; un coevo *Jone* diretto da Ubaldo Maria Del Colle e Giovanni Enrico Vidali; uno del 1926 girato da Carmine Gallone e Amleto Palermi (insuperato per il valore filologico delle ricostruzioni dello scenografo Vittorio Cafiero); un altro del 1958 diretto da Mario Bonnard e Paolo Moffa, con la co-regia di un giovanissimo Sergio Leone. Fino alla fine del 1960, periodo dopo il quale la mania del *peplum* andò scemando, è difficile portare il novero preciso degli altri *remake* del libro, nazionali ed internazionali, e l'altrettanta quantità di film e sceneggiati televisivi ambientati a Pompei ed Ercolano⁹.

I film erano diventati il nuovo modo di trasmettere l'eredità classica ad un eterogeneo spettro di persone, anche quelle che non avevano opportunità di viaggiare o conoscere i reperti archeologici, un po' come era avvenuto per le vedute Settecentesche, almeno nella teoria.

Mentre i vedutisti, anche quelli tra coloro che si lasciavano dare all'invenzione, perseguivano il più delle volte una finalità didattica, provando a ricostruire le rovine o ad evocare un sentimento genuino di partecipazione, il Teatro ed il Cinema (escludendo esempi virtuosi di alcuni, tra cui i citati Niccolini e Cafiero), sono lo specchio di un nuovo modo di rappresentare l'Antico, che non è più frutto di un'indagine retrospettiva fondata su solide basi intellettuali, quanto di una rappresentazione filtrata attraverso lo sguardo moderno, segno del definitivo superamento delle teorie neoclassiche. L'Antico si sedimenta come moda man mano che il tempo passa.

4. L'eternità del Mito

L'assenza di correttezza filologica nelle rappresentazioni pompeiane stupisce forse più al giorno d'oggi, alla luce della conoscenza sempre più ampia che abbiamo del sito archeologico. L'esempio più recente è costituito dai *disaster movie* su Pompei sfornati ad Hollywood, che sorprendono tanto per la potenza dei mezzi utilizzati quanto per le grossolane inesattezze storiche. Questi nuovi film in computer grafica, che alimentano il distacco tra oggetto reale e osservato, sono lo specchio del grande paradosso di Pompei: da un lato esiste la città dormiente, coperta sotto la cenere e pertanto immobile in un eterno presente; dall'altro ci sono tutte le sue infinite riproduzioni e manipolazioni, che ne mostrano ogni volta aspetti diversi. Si ha spesso la sensazione che i valori culturali e storici di questo patrimonio vengano soppiantati dalla sua stessa immagine mediatica, che modifica la percezione autonoma di Pompei da parte del singolo, come se esistesse una frattura tra la città "reale" e la sua effigie. Eppure è proprio in questo equilibrio apparentemente fragile che si dispiega tutta l'essenza e la forza del Mito di Pompei attraverso i secoli. La città è tutt'altro che "morta".

⁹ Di questo elenco, solo *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908, del 1913 e del 1926 hanno lasciato un segno nella storia del Cinema mondiale per avanguardia tecnica ed estetica, delineando un periodo florido per l'Italia, nel campo della Settima Arte. Dopo questo primo periodo di innovazione, si dovrà aspettare il secondo Dopoguerra perché l'Italia torni a contribuire attivamente al Cinema internazionale.

Essa è una materia talmente viva nell'immaginario, nella storia e nella cultura mondiale, da prestarsi a qualsiasi tipo di interpretazione, anche le più ingenue. E nemmeno queste scalfiscono la sua *aura*, anzi, c'è sempre la sensazione che le pietre di questa città abbiano voglia di rivelare altri racconti, altri indizi sul passato di oltre duemila anni fa. Il rapporto speculare e osmotico tra l'istanza reale della città e il suo Mito, potrebbe da solo bastare a raccontare l'evoluzione dell'umanità degli ultimi secoli.

Infatti, mentre gli uomini indagano Pompei con strumenti ogni volta rinnovati dal progresso e le attribuiscono mutevoli funzioni simboliche, a sua volta Pompei restituisce l'immagine degli uomini stessi rispetto allo Spirito del loro Tempo.

Bibliografia

Pompei e L'Europa 1748-1943, Napoli, Electa, 2015.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.

A. Bernardini Aldo, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1924-1931*, Torino 1996.

A. Giannetti, R. Muzii, *Antonio Niccolini: architetto e scenografo alla corte di Napoli, 1807-1850*, Napoli, Electa, 1997.

L. Jacobelli, *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma L'ultimo giorno di Pompei*, in *Rivista Studi Pompeiani XX*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.

R. Redi, *Gli ultimi giorni di Pompei*, Napoli, Electa, 1994.

Sotto il fango: l'antica Ercolano nelle forme di racconto tra viaggi reali e virtuali

Iole Nocerino

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Ercolano, letteratura di viaggio, Grand Tour, turismo archeologico, realtà virtuale.

1. Il viaggio ad Ercolano nella produzione artistico-letteraria illuminista e romantica

Resina, la cittadina ai piedi del vulcano conosciuta con il nome di Ercolano dal 1967, inizia ad incuriosire viaggiatori e studiosi a partire dalla prima metà del XVIII secolo, in seguito alla scoperta della città archeologica di *Herculaneum* nel 1709, seguita da quelle di *Pompeii* nel 1748 e *Stabiae* nel 1749. Questi, insieme ad altri ritrovamenti archeologici nel Mezzogiorno d'Italia, come i templi greci di Paestum e della Sicilia, generarono un vivace interesse culturale che fu alla base dell'Archeologia come scienza e disciplina, ampliando al contempo gli orizzonti dei tradizionali viaggi di esplorazione del continente europeo verso il sud Italia, la Grecia e l'Oriente.

Differenti già nelle modalità di seppellimento in seguito all'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., Pompei ed Ercolano ebbero diverse sorti anche successivamente alla loro scoperta. Divennero entrambe mete privilegiate di viaggi eruditi ma, Ercolano, contrariamente a Pompei, per più di un secolo fu esplorata solo per cunicoli, e ciò orientò la produzione artistica relativa alle sue scoperte. I viaggi di istruzione e quelli rientranti nel *Grand Tour*, hanno un'importanza già ampiamente argomentata e sono fondati su una consolidata ed autorevole bibliografia di approfondimento tematico, da non rendere necessario che vengano approfonditi in questa sede.

È interessante, invece, capirne gli aspetti connessi al territorio ercolanese, che se da un lato arricchiscono e rendono evidente le potenzialità del patrimonio architettonico e paesaggistico locale, dall'altro manifestano in embrione alcune criticità di cui ancora oggi, dopo più di tre secoli, il sito vesuviano soffre.

Le esperienze di viaggio nel territorio vesuviano erano condotte da studiosi, architetti, pittori, *antiquaires*, *hommes de lettres*, aristocratici e sovrani inglesi, francesi e tedeschi. Tra i tanti si annoverano Horace Walpole, William Wordsworth, John Keats, William Turner, Charles Dickens, Friedrich Schiller, Karl Friedrich Schinkel, Jean Jacques Bouchard, Pierre-Jacques Volaire¹.

L'eredità letteraria e della rappresentazione ha condizionato, orientato, e in sé ha costituito una preziosa fonte di studi. In particolare, la produzione iconografica si compone di più o meno accurate cartografie a cui si aggiungono rilievi di dettagli e vedute di prospettive monumentali e naturali, comprensive pure della componente umana come operai, guardiani e visitatori, eseguiti con le tecniche del disegno, acquerello, tempera e incisione. Tale realtà storica emerge anche dai racconti che si snodano riportando descrizioni di luoghi inediti, aneddoti di viaggio, vicende relative allo scavo e alla gestione dei reperti.

Il valore di tale molteplice apparato, risiede nel fatto che ancora oggi esso riscontra una condivisione e una corrispondenza di contenuti e sensazioni, resa possibile dalla maestria descrittiva degli esploratori, oltre che dalla rappresentazione di una realtà fisica, che permane nella memoria storica comune.

¹ L. Fino, *Ercolano e Pompei vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa Napoli, 1988, pp. 21-35.

Elementi che ricorrono nelle testimonianze e che contribuiscono a definire dei *tópoi* dell'immaginario collettivo, sono la suggestione delle descrizioni di un paesaggio dominato da un vulcano fumante da esplorare e, collegato a questo, il racconto di visite ad una città sepolta e pietrificata interamente dalla lava, che stava man mano riemergendo dal fango². In molti racconti vi è un continuo parallelismo tra il silenzio sotterraneo e la vita della soprastante città contemporanea che procedeva, come nel diario di Lady Blessington del 1824, in cui si descrive la visita al Teatro ercolanese, l'aria opprimente della "città sepolcrale" e il continuo riverbero dei carri che passavano sulla strada soprastante. Carico di suggestione risulta anche *The Buried Cities of Campania. Pompeii and Herculaneum, their history, their destruction, and their remains* di William Henry Davenport, un testo londinese del 1873 in cui si descrive la salubre costa della Baia di Napoli, con luoghi celebri per la catastrofe generata dal terribile vulcano e in un continuo riferimento al passato e al presente si parla di "città dei morti", che diventeranno d'ora in poi "città dei vivi". Si parla, inoltre, di *valori*: si afferma che il volume non è un *vademecum* delle città distrutte, operazione attribuita già a Mazois, Fiorelli e altri, bensì una descrizione dei luoghi più significativi al fine di comprenderne il loro "value", valore.

Dalle molteplici produzioni, unitamente alla narrazione storico-estetica dei luoghi scoperti, emerge una visione ampia della città con riferimenti al paesaggio naturale. In relazione proprio a quest'ultimo, Johann Caspar von Goethe nel suo *Viaggio in Italia (1786-1788)* del 1740, offre una delle più suggestive e celebri descrizioni della scalata al Vesuvio, "culmine" del suo viaggio. L'esperienza era vissuta come una conquista proprio per il terrore che il vulcano incuteva tra i viaggiatori stranieri, che avevano letto nei racconti altrui di scalate difficoltose, anche notturne, precedute dalla sosta alla Casa dell'Eremita³, percorsi impervi ma suggestivi di timore e ammirazione verso il "vulcano conservatore"⁴. Disegni e vedute mostrano donne e uomini affaticati per raggiungere una meta, accompagnati da animali e guide di ausilio nella salita, con viveri e ogni tipo di attrezzatura (fig. 1).



Fig. 1. "Facchino passalava". Rara stampa acquerellata. In L. García y García, «Vestigia ercolanesi e descrizione del Vesuvio nei resoconti di viaggio di Johann Caspar Von Goethe», *Archeologicamente*, 6, 2001, p. 23

² Il primo paese che dopo il reale palazzo di incontra è l'antica Retina, ora Resina, villaggio altra volta, come Ercolano e Pompei, sepolto dalle lave del Vesuvio, e dappoi sulle ceneri dell'antico risorto. Le case sono fondate sopra pietre di lava, e per aprirvi la pubblica via è fu ben d'uopo lavorare a scalpello tutti quei massi vulcanici. Di qua la lava si sospinse ad un miglio per entro al mare. In *Napoli e le sue costumanze. Compilazioni sulle storiche e filosofiche narrazioni di Lord Byron, Chateaubriand, Bossi, Lamartine, ec.*, Venezia, a spese dell'editore, 1844, p. 513.

³ La salita al Vesuvio non avveniva senza passare prima per Portici, Resina, Pugliano e la Casa dell'Eremita. Quest'ultimo era un luogo che accoglieva i viaggiatori per una sosta e al quale si lasciavano i cavalli in sostituzione dei più leggeri asini per iniziare la scalata. Si veda a tal proposito la sua rappresentazione in una acquaforte di Achille Gigante del 1845 e L. García y García, «Vestigia ercolanesi e descrizione del Vesuvio nei resoconti di viaggio di Johann Caspar Von Goethe», in *Archeologicamente*, 6, 2001.

⁴ L. Fino, *Ercolano e Pompei vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa Napoli, 1988, p. 19.

Oltre al Vesuvio altro, chiameremmo oggi, “attrattore culturale” del turismo straniero ad Ercolano, era il Teatro antico, il monumento che con la sua scoperta fortuita diede avvio agli scavi. L’affluenza per visitarlo fu tanta, che per facilitarne il raggiungimento e l’accesso dal celebre pozzo, furono sistemate le stanze alla rampa di ingresso e fu rettificata la strada regia per le Calabrie (la attuale strada statale 18 Tirrenia Inferiore).

Emblematici dell’esperienza di visita al teatro sono i disegni che ritraggono i cunicoli di esplorazione, i visitatori che procedono timorosi nel buio, accompagnati da una guida con la torcia e il pozzo di luce-discesa che rimanda alla realtà presente al di fuori della grotta (fig. 2).

I racconti, invece, descrivono frequentemente le cavee, i gradini di discesa, corridoi umidi, bui e stretti, le grida dell’accompagnatore dei viandanti⁵, la vista delle iscrizioni sulle pareti o sui reperti e le congetture sul possibile significato⁶.

Accanto al racconto delle scoperte, tuttavia, la cospicua letteratura di viaggio settecentesca e ottocentesca è risultata fondamentale ai fini della conoscenza della gestione e conservazione dei reperti da parte dei Borbone.

Si legge di una cittadina “spogliata” e “ricolmata”⁷ a causa del trafugamento di oggetti o del loro trasporto al Museo di Napoli e di Portici. Johann Joachim Winckelmann nelle sue lettere, lamentava la rozzezza degli uomini addetti ai lavori di scavo e “l’incapacità” dell’ingegnere militare Gioacchino Alcubierre⁸.

Dalle lettere di Winckelmann e di altri si evince la gelosia della casa reale, per la quale nessuno poteva ritrarre liberamente le rovine e i reperti contenuti nel Museo di Portici. Chi invece era riuscito con fatica ad ottenere un permesso, era strettamente sorvegliato dalle guardie e aveva poco tempo a disposizione⁹. Ecco che il disegno dei reperti divenne una



Fig. 2. Anonimo, *Le Théâtre d’Erculanum*. Litografia di Migliorato. Napoli, collezione privata. In L. Fino, *Ercolano e Pompei vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa Napoli, 1988, p. 160

⁵ Un uomo che procedeva dinanzi a loro illuminando con una torcia qualche pezzo di marmo o qualche malmesso resto di pittura, gridando *Ecco il magnifico tempio, ecco il superbo teatro di Ercolano!* Si veda Auguste Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802*, P. Didot, Paris, 1806, p. 168.

⁶ In M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell’antica città d’Ercolano ritrovata vicino a Portici*, Roma, Stamperia del Bernabò e Lazzarini, 1748, pp. 50-81.

⁷ Vedi nota 5.

⁸ A Gioacchino Alcubierre, direttore capo degli scavi di Ercolano dal 1738 fino alla sua morte, Winckelmann al quale recriminava di non procedere alle scavazioni in maniera ordinata e di non avere dimestichezza con l’antichità “più della luna co i gamberi”. Denunciava materiale “gettato alla rinfusa” e restauri mal fatti, come quello della Quadriga Di Ercolano, ricomposta con parti false e con materiale non idoneo. A tal proposito si veda J. J. Winckelmann, *Le scoperte di Ercolano*, Napoli, Liguori Editore, 1993, pp. 79-84.

⁹ Certo è che, per assicurare e indicare la forma e le dimensioni dei monumenti, occorreva che l’artista, cui ne dobbiamo le planimetrie, avesse un occhio ben esercitato e particolarmente perspicace per coglierle con tanta abilità malgrado tutte le difficoltà e la vigilanza delle guardie che gli stavano intorno. In Richard de Saint-Non, *Voyage Pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Paris, 1781-1786, vol. II, p. 151.

brama perseguita ad ogni costo, che ne aumentava il valore, ma produsse anche la diffusione di una moltitudine di immagini eseguite “a memoria”, soggette alla labilità del ricordo, approssimative e dunque – diremmo oggi – “virtuali”. Questo motivo, unito alle critiche subite, indusse nel 1755 Carlo di Borbone a fondare l’Accademia Ercolanese, su modello dell’Accademia Etrusca di Cortona, nata nel 1727 su iniziativa di intellettuali cortonesi per approfondire gli studi archeologici e storici e discutere di cultura *antiquaria*. L’Accademia Ercolanese era uno strumento per sovrintendere lo svolgimento degli scavi, studiare e rilevare i reperti, leggere ed interpretare i testi contenuti nei papiri ercolanesi – attraverso l’Officina apposita – e soprattutto pubblicare in maniera ufficiale i dati delle proprie ricerche ne *Le antichità di Ercolano esposte*. Preziosi e rari, questi volumi divennero un oggetto di culto in tutta Europa e dell’importanza culturale danno conto gli effetti che essi ebbero sulla diffusione capillare di motivi, forme, oggetti e arredi della città vesuviana, alle quali attingeranno agli artigiani delle dimore aristocratiche europee quali orefici, pittori, tappezzeri, ornamentisti, ceramisti e mobiliari¹⁰.

Per quanto riguarda l’approccio al reperto, l’evoluzione iconografica ercolanese, mostra che fino agli anni trenta dell’Ottocento¹¹, essa è limitata al rilievo del Teatro e alla riproduzione di marmi, bronzi, pitture, utensili e suppellettili; quella del resto del secolo, invece, si amplia a vedute *en plain air*, inserite in una cornice paesaggistica e mostrando anche operazioni tecniche di scavo e trasporto del terreno che ricopriva i ruderi. Anche le primissime fotografie, comparse negli ultimi trent’anni dello stesso secolo, contribuiscono alla circolazione di immagini di tipo realistico. Si ricordano gli scatti ercolanesi di Giorgio Sommer e dell’archivio Lembo (1869).

Nuove forme di narrazione si presentano anche nella letteratura ottocentesca su Ercolano: sulla scorta di storie, legende, esperienze di viaggio, vengono composti poemi letterari e teatrali, italiani e stranieri, come un’opera parigina del 1859 in quattro atti, dal titolo *Herculanum ou l’orgie romaine*, una storia goliardica che termina tragicamente con l’eruzione del Vesuvio, quando “tutto il sole è scomparso sotto una spessa cenere”. O, ancora, alcuni componimenti poetici di Giacomo Leopardi, come *la Ginestra* del 1836, in cui lo “Sterminator Vesevo” è simbolo della smisurata potenza della Natura in contrapposizione alla debolezza e fragilità, quasi impotenza, del genere umano; invece, in alcuni versi del canto III dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, editi a Parigi nel 1842, Leopardi esprime lo sdegno per gli scavi ancora fermi e non resi disponibili agli studiosi di tutto il mondo.

2. Il turismo del XXI secolo: percezioni a confronto e riflessioni

L’immagine odierna del paesaggio archeologico ercolanese, è il frutto di una evoluzione durata un secolo: dagli scavi a cielo aperto iniziati nel XIX secolo, alla novecentesca espansione e urbanizzazione della città moderna, unita agli interventi di miglioramento dell’accessibilità al sito promossi da Amedeo Maiuri a partire dagli anni trenta del XX secolo. Si è andato così conformando lo scavo archeologico scoperto e inserito nel tessuto urbano moderno, lambito a nord dal quartiere storico settecentesco con il Vesuvio alle spalle e a sud dall’ampliamento della città verso il mare.

Ad oggi, con un profondo salto temporale rispetto ai connotati sette-ottocenteschi di cui si è ampiamente discusso, insieme al paesaggio ercolanese è mutata anche della produzione artistico-letteraria relativa al viaggio, unitamente a – e in conseguenza di – cambiamenti del viaggio stesso e di nuove forme di percezione e fruizione del beni archeologici.

¹⁰ Riguardo l’arte neoclassica e la diffusione dei testi pubblicati dall’Accademia Ercolanese, si veda F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell’antico. Pompei e l’architettura di età contemporanea*, Napoli, ArtstudioPaparò, 2017.

¹¹ Si ricorda che solo nel 1828 si dà avvio agli scavi a cielo aperto. Cfr A. Maiuri, *Ercolano – I Nuovi scavi (1927-1958)*, Vol. I, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958, p. 3.

La “fruizione” del patrimonio culturale, interagisce con i mutamenti che attraversa il nostro presente nel suo complesso, dunque si apre a questioni di carattere ampio e interdisciplinare. La sua importanza – unitamente alla “valorizzazione” del bene culturale – appare oggi estremamente delicata, perché esse negli ultimi tempi hanno suscitato attenzioni a livello mondiale e in ogni campo dell’azione umana, da generare pareri e intromissioni di competenze, non sempre adeguate. La fruizione, dalla possibilità di godimento di un bene è andata evolvendosi in un “uso e abuso”¹² del patrimonio stesso, legandosi sempre più a questioni di mero turismo. Richiamando all’attenzione le questioni legate al turismo culturale, esse sono state già affrontate più di un decennio fa, nel senso che la produzione dell’uso culturale di un sito deve tener conto anche del rispetto delle comunità locali e assicurare il rispetto dell’autenticità del patrimonio¹³. Lo stesso Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, nello spiegare la valorizzazione si avvale della promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio, ribadendo che è «attuata in forme compatibili con la tutela e tali da non pregiudicarne le esigenze»¹⁴. Tuttavia, è innegabile che oggi anche il patrimonio sia spesso valutato sotto l’“angolazione della sua audience presso i visitatori e, dunque, della sua capacità di autosostenersi e creare profitto”¹⁵. Ecco che la conservazione dei reperti si relaziona anche a questioni sociali e ad intricate “logiche di mercato”, come scalare le classifiche annuali dei musei e siti archeologici più visitati. Questa ed altre le ragioni a monte delle organizzazioni di eventi nei siti archeologici, che coinvolgono il visitatore a visite serali e nuove esperienze di spettacolarizzazione del rudere, che, tra l’altro, coinvolgono un nuovo tipo di utenza: non più un afflusso di tipo selettivo ed esclusivamente colto, ma un turismo di massa internazionale e in alcuni periodi dell’anno prettamente di tipo scolastico, crocieristico e religioso.

Dunque, nella letteratura di viaggio, si è passati da un carteggio di lettere e diari delle vicende vissute dai viandanti, a recensioni su *blog* e *social network*, dove innumerevoli *users* si confrontano sull’ “esperienza turistica” vissuta, talvolta valutata su una scala a punti: un panorama che poco ha in comune con i testi dei viaggiatori del *Grand Tour*, in cui anche la copertina o la lettera del capoverso rimandavano simbolicamente al significato del contenuto interno. In concomitanza a questo fenomeno, dal punto di vista iconografico, le vedute o le prime fotografie di viaggio realizzate con ponderazione, sono state surclassate da scatti istantanei e talvolta ripetitivi, “condivisi” in rete nell’immediato.

Risulta significativo al termine del XXI secolo, l’introduzione di una nuova forma di viaggio: quello *virtuale*, che ha comportato una svolta epocale nel campo della percezione e della fruizione del rudere.

Le tecnologie avanzate, attraverso la *realtà aumentata (RA)* hanno proposto diverse modalità di indagine, elaborazione e conoscenza dei reperti. *Herculaneum* è stata riprodotta attraverso ricostruzioni virtuali e filmati 3D che approfondiscono fenomeni storico-scientifici come l’eruzione pliniana, la tecnologia di srotolamento e decodificazione dei papiri, ma anche e soprattutto la consistenza materica e *ri-costruttiva* delle architetture antiche.

Con i moderni mezzi di transcodificazione dell’immagine, cambia la suggestione e l’immaginazione legata al monumento. Quest’ultima, in questi casi difficilmente necessita di essere esercitata, perché sostituita dal mezzo multisensoriale. Ma ciò che si differenzia, è anche e soprattutto il rapporto tra l’esperienza fenomenica e la memoria: la massa di immagini

¹² Carbonara, 2013.

¹³ Charte Internationale du Tourisme Culturel (La Gestion du Tourisme aux Sites de Patrimoine Significatif), adottata alla 12^a assemblea Generale ICOMOS in Messico, nel 1999.

¹⁴ Art. 6, comma 1 e comma 2 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, d.lgs. n. 42, 2004.

¹⁵ A. Aveta, B. G. Marino, «La fruizione come problema di conservazione: la sperimentazione di un modello critico per la valorizzazione di Castelnuovo», in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, A. Aveta (a cura di), Napoli, Artstudio- ; Paparo, 2017.

che il *digital heritage* propone, è un enorme serbatoio di conoscenze, comunicate attraverso visioni istantanee, ma che possono alimentare la concezione che il patrimonio sia “qualcosa di archiviabile” e orientare la fruizione verso una “dissociazione dalla realtà” nella sua fisicità¹⁶, del tutto slegata dalla nostra memoria stratificata.



Fig. 3. Interazione tra l'osservatore e un affresco. Museo Archeologico Virtuale di Ercolano (Foto: I. Nocerino, 2016)

La memoria ha un'azione “ricostruttiva” che parte dai luoghi, ed è proprio questo il punto: se il luogo viene riconosciuto dall'osservatore, questo processo sarà attivato. Mentre essendo la realtà aumentata basata sulla virtualità dovuta alla ricostruzione, può generare la non-riconoscibilità dei luoghi e percezioni spazio-temporali astratte¹⁷. L'attività mnemonica suddetta, è tra l'altro, alla base “dell'interpretazione delle testimonianze e dei reperti antichi che informano il sentimento della conservazione”, ecco perché i risvolti della questione sono molteplici e interessano da vicino anche e soprattutto il campo del restauro.

Le riflessioni hanno mostrato una evoluzione dei processi percettivi e cognitivi del patrimonio archeologico ercolanese, connessi alle dinamiche storiche e sociali legate alle scoperte, al viaggio, alle politiche di gestione e alle diverse modalità di indagine, elaborazione e conoscenza dei dati esplorati.

Si può affermare che, sostanzialmente, la differenza tra le forme di racconto sette-ottocentesche e quelle moderne, e le conseguenze che ne derivano, si fondano sul dualismo tra ciò che era la “narrazione”, un elaborato della realtà storica, e ciò che è la rappresentazione, una produzione che si basa su dati e conoscenze di cui non sempre si è fatta esperienza diretta.

¹⁶ Tra questi, solo per un esempio, la diffusione del digital heritage che sta trasformando la visione del patrimonio e, con esso, il modo di percepire quello “esistente” nella realtà e di intervenire su di esso. La massa di immagini che il digital consente di accumulare contribuisce ad alimentare la concezione del patrimonio come qualcosa di archiviabile, mentre le modalità di fruizione con le tecnologie innovative della realtà virtuale aumentata comportano una dissociazione dalla realtà della preesistenza nella sua fisicità, condizionando anche le valenze di interazione con le componenti ambientali e di contesto. In B. G. Marino, «Restauro, storia, progetto: una questione da affrontare», in *RICerca/REStauo*, D. Fiorani (a cura di), Roma, Edizioni Quasar di S. Tognon, 2017, pp.87-96.

¹⁷ *Ibidem*.

Il rilevamento di una realtà stratificata, come quella ercolanese, depositaria di valori ed elementi materiali ed immateriali pone oggi, ancor di più, la necessità di valutare in maniera critica le modalità di restituzione e rappresentazione del reperto, in una prospettiva anche di responsabilità culturale, ricordando che lo scopo da perseguire è assicurare la qualità dell'esperienza cognitiva del patrimonio archeologico, assicurandone allo stesso tempo l'autenticità.



Fig. 4. Ricostruzione virtuale del Teatro ercolanese. Museo Archeologico Virtuale di Ercolano

Bibliografia

- A. Aveta, B. G. Marino, R. Amore, «Realtà e iper-realtà architettonica, percezione e fruizione del patrimonio storico urbano», in *LOSAI Proceedings. Laboratori Open su Arte Scienza e Innovazione*, a cura di A. Chianese, F. Bifulco, Napoli, DatabencArt, COINOR, 2015.
- A. Aveta, B. G. Marino, «La fruizione come problema di conservazione: la sperimentazione di un modello critico per la valorizzazione di Castelnuovo», in *Castel Nuovo in Napoli. Ricerche integrate e conoscenza critica per il progetto di restauro e di valorizzazione*, (a cura di) A. Aveta, Napoli, ArtstudioPaparo, 2017.
- B. G. Marino, «Restauro, storia, progetto: una questione da affrontare», in *RICerca/REStaurò*, a cura di D. Fiorani, Roma, Edizioni Quasar di S. Tognon, 2017, pp. 87-96.
- B. G. Marino, «Rappresentazioni e attenzione alla conservazione della materia nelle immagini urbane di Roma tra fine Settecento e Ottocento», in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014, Napoli 13-15 marzo 2014, C. de Seta, A. Buccaro (a cura di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 57-65.
- C. Robotti, *Immagini di Ercolano e Pompei. Disegni, rilievi e vedute dei secoli XVIII e XIX*, Napoli, Ferraro Editore, 1987.
- F. Bologna, «Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo», in *La Parola del Passato*, 375, 1979, pp. 377-404.
- F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea*, Napoli, ArtstudioPaparo, 2017.

- Gli antichi ercolanesi. Antropologia, società, economia. Guida alla mostra*, M. Pagano (a cura di), Napoli, Electa Napoli, 2000.
- J. J. Winckelmann, *Le scoperte di Ercolano*, Napoli, Liguori Editore, 1993.
- J. Méry, *Herculanum, Ou L'Orgie Romaine*, Marseille, Feissat ainé et Demonchy, 1834.
- L. Fino, *Ercolano e Pompei vedute neoclassiche e romantiche*, Napoli, Electa Napoli, 1988.
- L. García y García, «Vestigia ercolanesi e descrizione del Vesuvio nei resoconti di viaggio di Johann Caspar Von Goethe», in *Archeologicamente*, 6, 2001.
- M. Venuti, *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città d'Ercolano ritrovata vicino a Portici*, Roma, Stamperia del Bernabò, e Lazzarini, 1748.
- Vesuvio: il Grand Tour dell'Accademia Ercolanese dal passato al futuro*, Atti del Convegno Internazionale tenuto alla Facoltà di Agraria dell'Università di Napoli Federico II, A. De Rosa (a cura di), Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2010.
- W. H. Davenport Adams, *The Buried Cities of Campania, Or, Pompeii and Herculaneum: Their History, Their Destruction, and Their Remains*, Edinburgh, T. Nelson and Sons, 1873.

Dissemination of Antiquity: Travelling through the fragments of the Vesuvian area in the world

Ana Elisa Pérez Saborido

Università della Campania Luigi Vanvitelli – Napoli – Italia

Keywords: Herculaneum, Carlos III, exhibition, technology, 3D, virtual archaeology.

1. Introduction

The discovery of the Vesuvian archaeological sites in the eighteenth century promotes a new perception of Antiquity, based on the cultural diffusion of the different artistic expressions found here since then¹. In this way, in response to the different cultural policies related to the mentality of the period, we attend the systematic and scientific study of these objects. However, this well-intentioned transmission of knowledge also entails, on most occasions, the physical dispersion of the recovered material. There are currently numerous initiatives that seek to remedy the problems arising from the disconnection between content and container; That is to say, the object found and the original site, as well as the study of the circumstances that motivated this situation.

Since the beginning of the eighteenth century, the Vesuvian sites are established as authentic artistic “quarries”, systematically exceding their treasures since then. This study analyses the specific case of the site of Herculaneum as well as the route that some of the objects found there have taken. The continuity of the excavation work as well as the interest raised by these for more than three centuries makes it possible to trace the evolution of the different cultural policies². However, the fate of the Vesubian sites will be strongly marked by the inaugural activity of Carlos III, which assumes a fundamental impact on the conception of archaeology and the diffusion of antiquity, affecting far beyond the European confines.

2. Donation, collecting and science: the cultural policy of the XVIII century as a determinant of the fate of the Vesuvian cities

The acquisition of works of art and antiquities is a clear reflection of the importance of taste and the value bestowed on them in the cultural panorama of the eighteenth century³. Those coming from the Vesuvian sites transcend as unique in the world by reflecting the extraordinary circumstances that buried the cities and, as a result, an optimal state of conservation that further increased the value of the findings.

The great potential of the deposits and this essentially collector criterion is the main cause that all the content is seen devoid of its original context, giving priority to the works of art. The discoveries brought with it the unique opportunity to constitute an exceptional archaeological collection, from where it was decided from the first moment to proceed with the extraction of the mural paintings, sculptures, pavements and all kinds of finds rarely seen up to that moment⁴.

¹ J. Beltrán, B. Cacciotti, *Iluminismo e ilustración: le antichità e i loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 2003, p. 171.

² M. Carotenuto, *Ercolano attraverso i secoli*, Edizioni del delfino, Napoli, 1980.

³ C. Lenza, «Il ruolo dell’antiquaria al passaggio tra classicismo e neoclassicismo: il fenomeno dell’etruscheria», in *Luigi Vanvitelli (1700-2000)*, A. Gambardella (ed.), Caserta, Edizioni Saccone, 2005, p. 58. A. Castorina, F. Zevi, «Antiquaria napoletana e cultura toscana nel Settecento», in *Il Vesuvio e le città vesuviane 1730-1860*, Atti del Convegno, Napoli, CUEN, 1998, pp. 115-132.

⁴G. Guadagno, «Ercolano. Eredità di cultura e nuovi dati», in L. Franchi dell’Orto, *Ercolano 1738-1988, 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, L’Erma di Bretschneider, 1988, p. 77.

This disinterest in the context and structures to which they belonged, corresponds as stated by Paola D'Alconzo⁵, in reference to the paintings preserved, to “uno stacco che prima di essere tecnico, è mentale”. Following the Carolinas policies, all that was considered beautiful was employed in the decoration of the new palace of Portici that the Bourbon King commanded to build and to expand to house the possessed collections and where in 1758 the museum Herculaneum was constituted⁶.

This conception is evident from the first contacts with Herculaneum. Between 1711 and 1713 it was revealed for the Prince D'Elboeuf⁷ the discovery of a notable group marble in the well known as Pozzo Nocerino, in the lands he had bought, and where he intended to build his villa. Three sculptures were sent to Eugenio de Savoie (1683-1734) and placed in the Belvedere Gallery in Vienna. These marbles were considered a donation by the Prince, one more of the frequent and onerous gifts he offered as a tribute for his reintegration into society and the court⁸. Same fate appeared to have had the marbles extracted from the baths, of the theatre and of some private spaces that form today part of the decoration of the major altar that arrived in 1719 to the Church of Saint-Étienne of Elboeuf-on-Seine, France⁹.

That D'Elboeuf used these pieces as donations, and that these were required and accepted as such is a clear reflection of the cultural context of the Europe of Settecento and explains, in turn, the procedures applied in the subsequent excavations of Herculaneum and the incessant extraction of its contents.

Already under the reign of Carlos III, as soon as the work begun in 1738 for the construction of the palace of Portici, he showed great interest for that mentioned well Nocerino¹⁰. The marked fruitfulness characteristic of the first years in Herculaneum, as noted by the specialist M. Alonso, generated such a dynamic that considered sterile any work that did not produce great discoveries¹¹. The main objective of these excavations was established. The focus was thus on the work of art, completely ignoring the relevance of its context, which definitively

⁵ P. D'Alconzo, «“En Roma y más en Inglaterra se aprecian muchísimo estas pinturas, las cuales se quitan de semejantes parajes”. I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo», in *L'incanto Dell'affresco. Capolavori Strappati. Da Pompei a Giotto Da Correggio a Tiepolo*, L. Ciancabilla, C. Spadoni (eds.), Catalogo Della Mostra (Ravenna, 16 Febbraio-15 Giugno 2014), Ravenna, Silvana Editoriale, Vol. 2, 2014, pp. 29-31.

⁶ M.C. Alonso Rodríguez, « Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III», in *Bajo la Cólera del Vesubio, Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, C. Rodrigo, J.L. Jiménez (eds.), Murcia, 2004, p. 53.

⁷ M. Pagano, «La scoperta di Ercolano», in *Rivista di Studi Pompeiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1998, I, p. 155.

⁸ V. Papaccio, *Marmi Ercolanesi in Francia. Storia di alcune distrazioni del Principe di E.M. D'Elbeuf*, Napoli, Istituto Italiano per gli studi filosofici, 1995, p. 80.

⁹ Ivi, p. 68. A. Wallace-Hadrill, *Ercolano passato e futuro*, Napoli, Arte'm, l'Erma di Bretschneider, 2011, p. 47.

¹⁰ M. Pagano, *I primi anni degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae: raccolta e Studio di documenti e disegni inediti*, Napoli, 2005, p. 26. F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989. M.C. Alonso Rodríguez, «Las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el Siglo XVIII: cómo y dónde excavar», in *Pompeya: catástrofe bajo el Vesubio* [catálogo de la exposición Madrid del 6 de diciembre de 2012 al 5 de mayo de 2013 en el Centro de Exposiciones Arte Canal], Madrid, 2012, p. 315. M.C. Alonso Rodríguez, «Yesos del Museo Herculaneum para Carlos III: la copia y su valor en la difusión de las antigüedades», in *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, V. Sampaolo (ed.) Milano, Electa, 2016, p. 65.

¹¹ M.C. Alonso Rodríguez, « Documentos para el estudio de las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el siglo XVIII bajo el patrocinio de Carlos III», in *Bajo la Cólera del Vesubio, Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III*, C. Rodrigo, J.L. Jiménez (eds.), Murcia, 2004, p. 53. E. Chiosi, «Ercolano e le nuove scoperte dell'antico», in *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, R. Cantinella, A. Porzio (eds.), Milano, Electa, 2008, p. 46.

marked the way of proceeding, always having this principle of productivity as a guide. Even after his departure to Spain in 1759, the influence on the monarch's proceeding was constant, to which the activities of both Tanucci and Paderni responded¹². This pattern continued despite the proposals of engineers such as Weber or La Vega¹³, who considered important to preserve the pictorial decorations in their entirety with the architectural settings for greater understanding of historians. The great change of mentality occurred from the visit and opinion of Joseph II of Austria in 1769, brother of Mary Carolina, wife of Ferdinando I, who pointed to the importance of discovering the city in extension because it was the only Roman city preserved in its integrity, and not only to excavate with the mere purpose of expanding the funds of the museum¹⁴.

3. Protectionism over the original and the dissemination of knowledge

Carlos III's policy can be explained by the circumstances surrounding him¹⁵. In addition to the cultural and artistic conception of this period, Carlos had the need to assert the legitimacy of his dynasty in a Europe that presented a delicate balance of powers. This desire to glorify the king also explains that the "discovery" was emphasized, a propaganda was generated around the excavations and, above all, and despite its high cost, they were funded. The discoveries of Herculaneum represented an ideal occasion for the collecting, the propaganda and the prestige of its reign, but also to position Naples in the center of the European political-cultural panorama¹⁶.

The Carolina Cultural policy would be characterized by showing a certain ambiguity: on the one hand the excavations and the Herculaneum Museum were real heritage, being at the expense of the monarch's will: the protection and exhaustive control of the works, the discarding or destruction of certain findings by being duplicated or in poor condition¹⁷, the prohibition of the exit of objects outside Naples or the publication of the same ones before the

¹² F. Zevi. *Le antichità di Ercolano*, Napoli, 1988, p. 25. L. Scatozza Höricht, «Restauri alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce di documenti inediti», in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, vol. XXXI, 1982, pp. 495-540.

¹³ M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810): raccolta e studio di documenti inediti*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997. M. Pagano, «Metodologia dei restauri borbonici a Pompei ed Ercolano», in *Rivista di Studi Pompeiani*, Roma, L'Erma di Bretschneider, V, 1991-92, p. 169. C. Lenza, «Studio del antico e internazionalismo neoclassico. L'attività di Francesco La Vega nei cantieri vesuviani e la "fortuna" dei disegni», in *Napoli-Spagna: architettura e città nel XVIII secolo*, A. Gambardella (ed.), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 56. Ch. Parslow, *Discovering Antiquity, Karl Weber and the Excavation of Herculaneum, Pompeii and Stabiae*, Cambridge University Press, 1995, p. 253.

¹⁴ M.C. Alonso Rodríguez, «Las excavaciones de Herculano, Pompeya y Estabia en el Siglo XVIII: cómo y dónde excavar», in *Pompeya: catástrofe bajo el Vesubio* [catálogo de la exposición Madrid del 6 de diciembre de 2012 al 5 de mayo de 2013 en el Centro de Exposiciones Arte Canal], Madrid, 2012, p. 320. R. Cantinela, A. Porzio, *Herculaneum Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*, Electa, Milano, 2008.

¹⁵ A. Allroggen-Bedel, «Gli scavi di Ercolano nella politica culturale dei Borboni», in L. Franchi dell'Orto, *Ercolano 1738-1988, 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del Convegno Internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, L'Erma di Bretschneider, 1988, pp. 35-39. G. Caridi, *Carlos III: un gran reformador en Nápoles y España*, La esfera de los libros, Madrid, 2015, p. 213.

¹⁶ A. Wallace-Hadrill, *Ercolano passato e futuro*, Napoli, Arte'm: l'Erma di Bretschneider, 2012, pp. 41-48. A. Allroggen-Bedel, «L'antico e la politica culturale dei Borbone», in *Herculaneum Museum. Laboratorio Sull'antico nella Reggia di Portici*, R. Cantinela, A. Porzio (eds.), Milano, Electa, 2008, pp. 64-68. S. Pace, *Herculaneum and European culture between the eighteenth and nineteenth centuries*, Napoli, Electa Napoli, 2000, p. 18. M.C. Alonso Rodríguez, «La política cultural del reino de las Dos Sicilias y la publicación de los descubrimientos arqueológicos», in *Revista de Historiografía*, n. 17, IX, 2/2012, p. 67.

¹⁷ G. Ascione, M. Pagano, *The Antiquarium of Herculaneum*, Napoli, Electa Napoli, 2000, p. 13.

Accademia Ercolanense¹⁸, as well as a restricted accessibility to the collections and publications¹⁹. On the other hand, the monarch's policy promoted the study of works of art through activities of a scientific nature, which the king himself carried out from Madrid. It was designed a plan for the edition of Antiquities, which materialized with the creation of the Accademia Ercolanese and the publication of *Le Antichità di Ercolano Esposte*, eight volumes of engravings where the findings from the buried city were divulged²⁰.

To this divulgative labour, it joined the collection of plaster casts that the king ordered before leaving Naples of the most important sculptures preserved in the Palace and Museum of Portici to Spain. Later, in 1776, this unparalleled collection in the rest of Europe was donated to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando of Madrid, where they are currently. These plasters were mainly made up of sculptures from the Villa of the Papyri of Herculaneum, for the quality they showed. But there were also other works found in other areas of Herculaneum and Pompeii. Carlos' initial idea of commissioning such plasters seems to originate²¹ when he knew that bronze busts were being emptied to draw them more comfortably. As for the motivation, the king explicitly indicated that having them, he would have the pleasure of seeing everything he admired so much. And as for the selection of sculptures, the criterion was essentially aesthetic, although they also included some of special significance for the king. Once donated to the academy, the plasters served as models for teaching.

The reach of these plasters was not restricted to Madrid. In 1790 a shipment of plaster casts was made for the Academia de Bellas Artes de San Carlos in Mexico, created also by the same king. These plasters, as well as the cultural activity and the contact with Europe, had an essential impact on the Mexican culture, through the diffusion and imposition of neoclassical style, evaluation and approval of artistic projects, ensuring the aesthetic quality and professional training of artists, substituting the preceding trade union system and introducing a new Greco-Roman wave in the New Continent²².

4. Carlos III and the diffusion of antiquity through the new digital technologies

The relevance of the cultural policy developed by Carlos III continues to become apparent today, being the subject of one of the most innovative initiatives carried out in recent years: This is the commemorative exhibition organized on the occasion of the tricentennial of the birth of the monarch *Carlos III y la difusión de la antigüedad*²³ (Fig. 1). This exhibition was organized from 14 December 2016 to 16 March 2017 simultaneously in Naples (Museo Archeologico Nazionale), Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) and

¹⁸ E. Moormann, *Pompeii's ashes: the reception of the cities buried by Vesuvius in literatura, music and drama*, Boston, De Gruyter, 2015, p. 92.

¹⁹ E. Moormann, «Guides in the Vesuvius area eternalised in travelogues and fiction», in *Rivista di Studi Pompeiani*, Associazione internazionale amici di Pompei, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2003, XIV, p. 37.

²⁰ M.C. Alonso Rodríguez, «La política cultural del reino de las Dos Sicilias y la publicación de los descubrimientos arqueológicos», in *Revista de Historiografía*, n. 17, IX, 2/2012, pp.70-72.

²¹ M.C. Alonso Rodríguez, «Vaciados del Siglo XVIII de la Villa de los Papiros de Herculano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 100-101, 2005, pp. 27-34.

²² A. Ortega Ramírez. «Ecos de la Antigüedad. La tradición ornamental de la Academia de San Carlos», in Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità, V. Sampaolo (ed.), Milano, Electa, 2016, pp.113-114. M. Almagro Gorbea, J. Maier, *De Pompeya al Nuevo Mundo: la corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2012, p. 255.

²³ V. Sampaolo (ed.), *Carlo di Borbone e la diffusione delle antichità*, Milano, Electa, 2016.

Mexico (Academia de San Carlos), by José María Luzon Nogué, María del Carmen Alonso Rodríguez, Valeria Sampaolo and Elizabeth Fuentes Rojas.

The exhibition aimed to highlight the role of the king in the dissemination of archaeological discoveries from Herculaneum, Pompeii and Stabiae and the impulse that gave to the knowledge of antiquities through its publication and the creation of the Herculaneum Museum and the Academies of Madrid and Mexico. Through virtual reality there are three stories that narrate three different moments of the eighteenth century: the excavations in the area of Vesuvius, the drawing room at the Academia de Bellas Artes de San Fernando and the arrival at the Academia de Bellas Artes de San Carlos of Mexico of the plaster casts sent from Madrid.



Fig. 1. Exhibition poster *Carlos III y la difusión de la Antigüedad*

Copper plates are shown in Naples and their prints related to the production process of *Le antichità di Ercolano esposte*, which constitute an important part of the history of the archaeological documentation as well as the diffusion of the discovered finds. In Madrid, however, the exhibition showed the collection of plaster casts sent from Naples that are still preserved today in the academy. Finally, in Mexico, there was a selection of plaster casts that had the Academy of Madrid, among them, a number of copies of the plasters from Naples sent in 1780.

The real innovation of this exhibition lies in the use of the technologies that allowed the visitor to see the real scope of the work done three hundred years ago with the current available media. This made it possible for the exhibition to be carried out simultaneously in three rooms of three different museums and in three different countries and that the spectator had the possibility of being in one of them and visiting virtually the other two at the same time. The rooms, connected by the topic of the work of the monarch, presented a similar installation being interconnected in real time through *streaming* and used technical means as virtual reality, augmented reality and spherical photography.

This project was born from the relationship established between the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁴ and the Fundación Restoring Ancient Stabiae²⁵. It had the technical support of institutions and companies interested in the development and transmission of digital content applied to cultural heritage, with the collaboration of Acción Cultural

²⁴ <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es>.

²⁵ <http://www.stabiae.org/foundation/>.

Española²⁶ and Future Lighthouse in the production of a virtual reality space and with the contribution of the General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, with the acquisition of technical equipment. The virtual recreation was based on 3D images designed in the Digital Humanities Laboratory of the Academy. Each piece was accompanied by its corresponding tablet in which it was possible to see the 3D image of the original and the possibility of reproducibility through two 3D printers, thanks to the sponsorship of BQ. In the same way, HTC facilitated an equipment for virtual reality viewing.

All the information on the content of the exhibition and access to 3D images and videos 360° was made available to consult through the app *Carlos III*, downloadable from Play Store (Android) and the website www.carlosIII.es, still consultable.

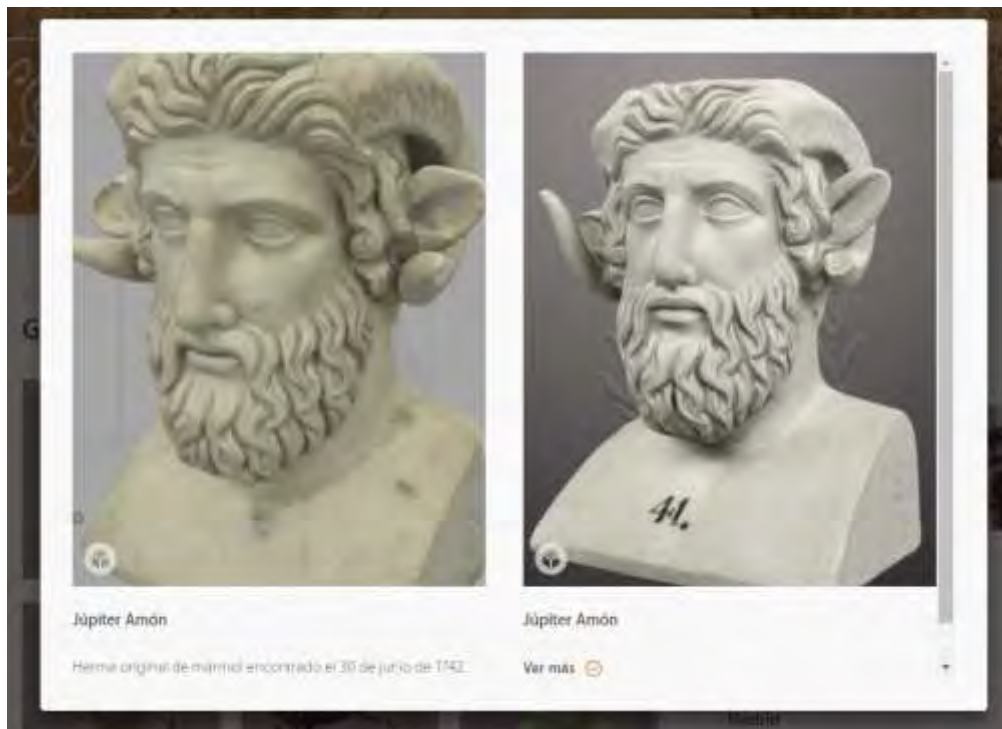


Fig. 2. Original sculpture from the MANN and plaster copy of the RABASF, Madrid, in 3D

5. Conclusion

This exhibition could be considered the culmination of the collaboration of different fields such as humanistic and patrimonial and technological advances, current language of society. The way in which these digital devices have been incorporated as means of not only counting and exposing, but to connect the different institutions, it has not been able to be more in line with the subject matter of the exhibition: The work of international diffusion carried out by the monarch three hundred years ago. Thanks to the application of the new instruments that are increasingly used in everyday life, it is easier to understand the impact of the diffusion activity of Carlos III, the actual distance that spanned it, allowing the accessibility to parts that are thousands of miles away. This exhibition aims to be the first step in the design of a model of virtual exhibitions, which enliven the interconnection of museums and their collections.

²⁶ <http://www.accioncultural.es/en/>.

Echi e riflessi di luoghi storici

Letteratura, pittura, musica, cinema, teatro, fotografia: ogni sistema espressivo ha sempre avuto un rapporto privilegiato con l'esperienza del viaggio, intesa come esercizio creativo, momento di formazione, genere artistico che assume il paesaggio e la città come soggetti privilegiati. Ad accomunare questo immenso archivio di parole, immagini, corpi, suoni in movimento, non è solo la restituzione di un viaggio, ma quel comune sentimento di inafferrabilità che spinge l'artista a moltiplicare gli sforzi creativi, rinnovare il proprio sguardo, cercare familiarità e condivisioni con chi ha già ripercorso quelle stesse tappe. L'esigenza di un'espressione reiterata e molteplice da un lato favorisce il costituirsi di format di genere (la letteratura odepórica, la pittura di paesaggio, reportage e film), dall'altro richiede un mescolamento continuo delle performance artistiche al cospetto di un unico oggetto di studio. I saggi che seguono analizzano i modi con cui le città favoriscono l'intrecciarsi delle rappresentazioni sia all'interno di singoli corpus artistici, sia in sodalizi creativi più ampi.

Marco Dalla Gassa, Guido Zucconi

Con gli occhi dello straniero: le città siciliane nelle descrizioni dei viaggiatori arabi (X-XII secolo)

Elisa Vermiglio

Università per Stranieri Dante Alighieri – Reggio Calabria – Italy

Parole chiave: Medioevo, Sicilia, città, cronache arabe, secoli X-XII.

1. Viaggi e viaggiatori

Ricostruire l'immagine delle città siciliane attraverso le descrizioni dei viaggiatori arabi tra il X-XII secolo, significa non solo cogliere gli elementi dell'impianto urbano, ma anche leggere il territorio attraverso le percezioni storiche, sociali e culturali di chi le attraversa. L'angolo di visuale risulta particolarmente interessante perché tende a chiarire le dinamiche di percezione della realtà attraverso l'occhio dello straniero, nel passaggio dall'età araba a quella normanna, quando le città si sviluppano grazie ai traffici commerciali. Oltre a rilevare gli elementi cartografici e le informazioni topografiche che danno contezza della trasmissione del sapere geografico arabo in area mediterranea, le cronache arabe permettono di cogliere gli elementi culturali e la percezione sociale delle realtà urbane, lette – attraverso il viaggio – ora in relazione al luogo di provenienza ora come luoghi di incontri e di interculturalità.

Concetto fondamentale nella storia e nella cultura araba, inteso come un itinerario di scoperta e conoscenza, il viaggio¹ assumeva una grande rilevanza nella formazione islamica, diventando condizione necessaria sia per il commercio che dall' VIII secolo si sviluppava nel Mediterraneo, che per i pellegrinaggi che il credente era tenuto a compiere almeno una volta nella vita verso La Mecca². Attraverso i viaggi, condotti fino agli estremi della terra (si pensi a Ibn Battūta che nel XIV secolo da Tangeri arriva in Cina e India), gli arabi diventano veicolo di culture e contaminazioni, importando in Occidente la filosofia aristotelica e importanti innovazioni in campo astronomico e algebrico, medico e geografico³. La conquista della Sicilia determinava il passaggio dell'isola all'interno dello spazio musulmano, al centro di un sistema economico mercantile mediterraneo in cui tendeva ad assumere un ruolo sempre più rilevante.

Le Rihla , cronache di viaggio e descrizioni geografiche prese in esame sono raccolte in gran parte da Michele Amari⁴ edite tra il 1880-82 nella *Biblioteca arabo-sicula* e conducono il lettore alla scoperta dell'isola. Voci narranti sono per lo più mercanti, geografi o intellettuali

¹ «Il viaggio è una sorta di metanoia, di passaggio da uno stato ad un altro, da una tensione verso la conquista di un traguardo il cui passato non si annulla, ma entra in maniera prepotente nella nuova sintesi di valori che quella esperienza ha dato conoscere» C.D. Fonseca, *Viaggiare nel Medioevo: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, in *Viaggiare nel Medioevo*, a cura di S. Gensini, Centro Studi sulla civiltà del tardo medioevo - San Miniato, Pisa, Pacini Editore, 2000, p. 3.

² Recenti studi hanno evidenziato come i mercanti musulmani della Mecca fossero degli aristocratici, avessero una formazione in ambito urbano e abituati a viaggiare per ampliare le loro conoscenze. Sulle competenze arabe sull'Occidente E. Ashtor, *Che cosa sapevano i geografi arabi dell'Europa occidentale?*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXI, 1969, pp. 453-479; I. Guidi, *L'Europa occidentale negli antichi geografi arabi*, in *Florilegium ou Recueil de travaux érudits dédiés à M-Vogue*, Paris, 1909.

³ Gli arabi, in contatto con le popolazioni dell'Egitto e della Siria, avevano acquisito e sviluppato competenze in ambito delle scienze mediche, astronomiche e geografiche, attraverso lo studio degli scritti e trattati scientifici dell'antichità classica, andati persi in Occidente in seguito alle distruzioni delle invasioni barbariche. Sul ruolo esercitato dagli arabi nella diffusione della cultura greca in Occidente, si veda Lopez che afferma che toccò proprio ai musulmani «per un paradosso della storia [...] conservare importanti testi greci e offrirli a partire dal secolo X, al mondo latino che li aveva perduti» R.S. Lopez, *La nascita dell'Europa: secoli V-XIV*, Torino, Einaudi 1966, p. 88.

⁴ Sui geografi e gli storici arabi si veda F. Gabrieli, *La storiografia araba*, in «Nuove questioni di storia medievale» Milano, Marzorati, 1969, pp. 115-128.

che spinti dal desiderio di conoscenza, affiancavano al recupero del patrimonio filosofico e scientifico classico, lo studio empirico, offerto dall'osservazione diretta dei luoghi. Provenienti da Baghdad come Ibn Hawqal o 'Abu al Hasan, o da Gerusalemme come al Muqaddasî, dall'Egitto come Abû al-Futûh o dalla Spagna andalusa come 'Abd ar- Rahîm 'al Garnâti o Ibn Giubayr che aveva dato un rilevante apporto alla conoscenze storico-geografica ed etnografica dell'ecumene islamica⁵, i geografi offrono informazioni preziose per la conoscenza della Sicilia, osservata e descritta anche sotto il profilo economico e sociale, nella composizione della compagine etnica, strettamente legata alle dinamiche di insediamento. La ricostruzione offerta diventa dunque anche rivelatrice di una mentalità, dei desideri e della cultura dei geografi, della loro provenienza e appartenenza. Così le pagine del colto e rigoroso Ibn Hawqal, mercante di Baghdad del X secolo, proveniente dai maggiori centri di formazione coranica, sono critiche nei confronti della popolazione siciliana del X secolo e del loro livello di istruzione, diversamente quelle di Edrisi intellettuale marocchino alla corte normanna, che inneggiano all'interculturalità di saperi e civiltà.

2. La Sicilia e le città: tra saperi geografici e aspetti sociali

Dallo sguardo attento dei viaggiatori, la Sicilia è raccontata attraverso i suoi aspetti geografici e morfologici. Dalle descrizioni si percepisce la preoccupazione e la precisione nell'informare i viaggiatori sulle rotte, e offrire dati sull'esatta posizione che l'isola rivestiva all'interno del Mediterraneo, in uno spazio, il dâr al-islâm, che collegava Baghdad con l'Egitto, con l'Ifrîqiya, con la Spagna e la Sicilia.

Importante infatti appare chiarire le coordinate e le distanze che separano l'isola dagli altri paesi musulmani, in un'ottica di ottimizzazione di viaggi e commerci. Le informazioni, frutto di studi e osservazione empirica, mappano con puntualità le coordinate marittime: l'isola «giace dirimpetto all'Africa e rassomiglia alla Spagna, ha figura triangolare; gira cinquecento miglia»⁶ informa An- Nuwayrî, posizione confermata anche da Ibn Shabbat che precisa «sta entro i limiti del IV clima, nel Mediterraneo⁷, in prossimità della costa africana dalla quale la separano circa due giorni di navigazione o ancor meno se il vento è buono»⁸. L'attenzione a marcare con precisione il tragitto e il tempo di percorrenza di questo itinerario – «tra la punta occidentale dell'isola e Tunisi si conta una giornata di navigazione, cioè 60 miglia», secondo Abulfeda⁹, – ricorre in diverse cronache ed evidenzia quanto fossero intensi gli scambi commerciali tra le due coste. Commerci che avevano influito nel X secolo nello sviluppo urbano di alcune città costiere come Mazara, Trapani e Girgenti, porti di smercio del legname e di frumento.

⁵ Scrive Umberto Rizzitano nell'introduzione a *Il Libro di Ruggero di Idrisi*: «Il nuovo genere venne elevato a dignità letteraria soprattutto dall'andaluso Ibn Giubâir (m. nel 1217). Nelle sua *Rilha* il viaggiatore ci ha lasciato una suggestiva relazione del suo primo pellegrinaggio alla Mecca, estrosamente ravvivata dalla descrizione delle avventure capitategli nel corso delle lunghe peregrinazioni a traverso i principali centri della valle del Nilo, del Higiàz, dell'Iraq della Siria e delle costa siciliana, percorsa fra Messina e Trapani dal dicembre 1183 al successivo febbraio» Idrisi, *Il libro di Ruggero*, a cura di U. Rizzitano, p. 13.

⁶ An-Nuwayrî, *Il sommo sforzo di chi conosce le varie parti dell'erudizione*, in M. Amari, *Biblioteca arabosicula*, II, Torino-Roma, 1880-1882, p. 110.

⁷ Ibn Shabbât, *Dono d'una collana e itinerario del deserto*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 348.

⁸ Yaquût, *Specole da os servare i nomi dei luoghi e delle terre*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 223. Le informazioni non sono sempre concordanti: per Ibn Dihyah basta un giorno e una notte di navigazione, Ibn Dihyah, *L'esilarante, ossia versi dei poeti occidentali*, in Amari, *Biblioteca*, cit., II, p. 709.

⁹ Abulfeda, *Tavola sinottica dei paesi*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 249.



La Sicilia secondo il geografo Al Idrisi (1154) 2° Compartimento del IV clima

Si tratta di descrizioni geografiche¹⁰ che non rilevano soltanto il dato empirico, le coordinate utili al navigatore, ma oltre il dato descrittivo sono latori di un messaggio culturale e di una visione dell'ambiente urbano e del territorio. Le cronache di età araba leggono la città attraverso la conquista e offrono informazioni sulla composizione etnica, variamente eterogenea tra arabi, berberi e beduini e sulla tipologia di insediamento, legato alla natura morfologica del territorio e connesso anche alle tradizioni etniche, un insediamento sparso in abitati rupestri nella parte occidentale e centrale dell'isola, come evidenziato nella presenza di toponimi nella zona di Agrigento e tra Castrogiovanni, Caltabellotta, Platani, Corleone e Calatamauro¹¹.

La Sicilia è raffigurata come un'isola fertile, ma «montuosa, irta di rocche e di castella» nota Ibn Hawqal nel X secolo¹². L'incastellamento, che si coglie nelle descrizioni di Ibn al-Athīr e an-Nuwayrī, rispondeva al progetto militare che con il sistema thematico, i bizantini avevano attuato per difendere l'isola¹³. Così anche i luoghi che si distribuiscono lungo la linea occidentale come Roccella, Brucato, Caronia, Collesano sono menzionati attraverso le caratteristiche fisiche, le fortezze per gli «aspri sentieri e cammini quasi impraticabili» come Tusa a cui però «gli si stende d'ogni intorno un vasto terreno, grasso, fertile, eccellente, molto adatto a seminati e ad altre culture»¹⁴.

¹⁰ Al Idrisi, seguendo la cartografia araba, pone il Nord in basso: le mappe figurano quindi rovesciate rispetto alla tradizione europea, come si può osservare nella figura.

¹¹ Per una disamina dell'insediamento sparso in età musulmana si veda S. Tramontana, *L'isola di Allāh. Luoghi, uomini e cose di Sicilia nei secoli IX-XI*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 103-110.

¹² Ibn Hawqal, *Libro delle vie e dei reami*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 10.

¹³ I cronisti informano sul programma di difesa bizantino nell'isola di Sicilia protetta, a metà dell'VIII secolo da un sistema di fortificazioni diffuso – tanto che «vi edificarono fortilizi e castelli, né lasciarono monti che non v'ergessero una rocca» – e in mare da una flotta che ne difendeva i confini: an-Nuwayrī, *Il sommo sforzo*, cit., p. 113; Ibn al-Athīr, *Cronaca compiuta*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 363.

¹⁴ Idrīsī, *Il libro del sollazzo per chi si diletta di girare il mondo*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, pp. 65-66.

In ambito agricolo l'apertura a nuove tecniche accoglieva e metteva in pratica le conoscenze e scienze, frutto dell'incontro di culture che gli arabi, attraverso il viaggio, avevano acquisito.

Il paesaggio agrario ricorre con costanza e dovizia di particolari non solo nelle mercanzie smerciate dal porto di Palermo, di cui Yaqūt ci fornisce un dettagliato elenco, ma anche nella ricchezza dei casali concentrati intorno alla città e negli ampi spazi coltivati lungo le vie d'acqua marine e fluviali, enfatizzati da Ibn Hawqal, ai cui occhi l'isola, da poco conquistata, appariva «abitata e coltivata in ogni luogo»¹⁵. È un'immagine bucolica quella di Al-Bakrī, di una Sicilia che «abbonda di animali, di grani, di frutta»¹⁶.

Le descrizioni testimoniano un'isola ricca e copiosa nei raccolti, con arance e lumie che «deliziano la vista con la loro bellezza» che rievocano «sempre verdeggianti di foglie, il clima di primavera»¹⁷. Elementi e colture di introduzione araba che avrebbero segnato una profonda trasformazione dell'agricoltura dell'isola e introdotto nuovi ingredienti oggi tipici della tradizione gastronomica siciliana (come la canna da zucchero, il pistacchio, la melanzana, il carrubo). Le fonti, se pur frammentarie, lasciano dunque raffigurare un paesaggio agrario che si sviluppa soprattutto nei casali attorno le città con orti e *viridaria* come quelli cantati per la Palermo araba, dove «mulini in attività» disseminati «in più di un luogo della città»¹⁸, segnano la diffusione di un sistema idrico in cui l'acqua rappresenta l'elemento caratterizzante del territorio e di aggregazione¹⁹.

Strettissimo infatti il rapporto tra i casali e la città dove i prodotti della terra venivano smerciati e commercializzati.

Prodotti come il vino cantato dai poeti arabi Ibn Qalāqīs e Ibn Hamdīs, che lasciano ricostruire un ambiente urbano legato alla corte, in cui il consumo della bevanda, pur nelle limitazioni dei precetti religiosi, rappresentava una componente essenziale di banchetti conviviali e feste²⁰.

Sono proprio le città che nelle fonti emergono come centri privilegiati della vita sociale, religiosa e amministrativa. Tanto che agli occhi di an-Nuwayrī, l'isola «abbonda di montagne, di castella e di città»²¹, luoghi strategici di attività economica, collegati ai centri minori dell'interno per il rifornimento di prodotti e proiettati verso il Mediterraneo, nelle piazze mercantili del Maghreb, Ifrīqiya, Egitto, Spagna, ovvero lo spazio economico del dominio islamico. Città, che nella concezione araba, dovevano distinguersi per l'opulenza dei monumenti e dei palazzi come Palermo, che come capitale dell'isola, diviene sede del califfato.

¹⁵ Ibn Hawqal, *Libro*, cit., p. 10.

¹⁶ L'affermazione di Al-Bakrī è riportata da Ibn Shabbāt, *Dono d'una collana e itinerario nel deserto*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 346. Al-Wāqidī, parla di «alberi da frutta stupenda»: Al-Wāqidī, *Conquista della Siria e dell'Egitto*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 331.

¹⁷ U. Falcando, *Historia o Liber de Regno Sicilie*, a cura di G.B. Siragusa «Fonti per la storia d'Italia», 22, Roma 1897, p. 185.

¹⁸ Ibn Hawqal, *Descrizione di Palermo e della Sicilia*, in *Storia di Palermo. Dal Tardo Antico all'Islam*, a cura di R. La Duca, II, Palermo: L'Epos, 2000, p. 120.

¹⁹ I sistemi rurali usati dai musulmani sono ben analizzati nel *Libro dell'agricoltura* di Ibn al-'Awwām, (in Amari, *Biblioteca*, cit., II, pp. 304-307). L'acqua rappresenta un elemento determinante del paesaggio urbano, ma anche di aggregazione sociale; le cronache indulgiano a lungo nel segnalare acque *copiose* e mulini diffusi che favorivano la produzione di farine e prodotti cerealicoli da rivendere in città (Al-Wāqidī, *Conquista della Siria* cit., p. 331). A colpire i geografi l'orografia del territorio. L'acqua, elemento essenziale della cultura araba e sapientemente sfruttata negli impianti di mulini, è elogiata per la pescosità dei fiumi.

²⁰ Si rimanda agli esempi riportati da I. Di Matteo, *Antologia di poeti arabi siciliani estratti da quella di Ibn al-Qatta*, in «Archivio Storico Siciliano», I (1935), pp. 95-135 ristampato in L. Sciascia, *Delle cose di Sicilia. Testi inediti o rari*, I, Palermo 1980, pp. 54-87.

²¹ An-Nuwayrī, *Il sommo sforzo*, cit., p. 110.

3. Le città siciliane tra età araba e normanna

Le città arabe della Sicilia si articolavano secondo le necessità del vivere quotidiano, secondo un concetto di pianificazione urbana che si legava in rapporto interdipendente – secondo la visione di Ibn Khaldūn – con le risorse del territorio e con le funzioni sociali e politiche che la città stessa doveva esprimere²².

Ciò appare chiaro, del resto, nella descrizione di Idrisi che detta i canoni che una città dovrebbe possedere per offrire «un bel soggiorno per nomadi e residenti». Canoni che da estetici si sostanziano in sociali ed in elementi del vivere comune: la città deve essere sì «ben edificata e decorata con eleganza», ricca di «palagi splendidissimi», ma deve avere «mercati ben disposti e spaziosi», e soprattutto moschee «da farvi le preghiere pubbliche», un bagno e dei fondaci, segno evidente del convergere della valenza economica e religiosa rappresentata da pochi elementi, ma fortemente aggregativi e di identità sociale urbana²³. Moschee che sono annoverate in ben trecento nella sola Palermo del X secolo, secondo la testimonianza di Ibn Hawqal, città imponente e popolosa.

La dimensione mercantile si legge chiaramente nelle pagine di Idrisi e Ibn Gubayr che identificano lo spazio socio-economico con l'area portuale, sede di scambi, ma anche di contatti e contaminazioni di culture.

Sono infatti le città portuali che in età normanna manifestano attraverso il porto-mercato la vocazione cosmopolita e mercantile dello spazio urbano già sperimentato in Sicilia e nei paesi mediterranei del *dār al-islām*.

3.1 Città portuali: Messina e Palermo

Interessante la descrizione di Messina, città posta sullo Stretto e ridotta ad area di frontiera in età araba, che prospera durante il XII secolo. Il suo porto è «mirabilissimo» agli occhi di chi l'attraversa, sia per la sua conformazione geomorfologica che consentiva di approdare fin sino alla riva senza l'aiuto di natanti di minori dimensioni per lo scarico merci, sia per la varietà etnica dei mercanti che lo frequentavano provenienti da tutti i paesi musulmani dei Rûm.

Nella descrizione di Idrisi si coglie, come già in altri viaggiatori musulmani, la stretta connessione tra città e piazza mercantile, centro delle attività economiche e di vita sociale, di contatti e scambi culturali.

Messina risplende nelle descrizioni del XII secolo come uno «tra i più egregi paesi e più prosperi [anche per la gran gente] che va e viene». La vivacità degli scambi è testimoniata da «un continuo ancorare, scaricare e salpare di legni provenienti da tutti i paesi dei Rûm, o sia de' Musulmani [...]. Splendidi i mercati, numerosi i compratori, facilissima la vendita». Il suo porto infatti è «rinomato in tutto il mondo, poiché non avvi nave smisurata che sia, la quale non possa ancorare sì accosto alla spiaggia, da scaricare le merci passandole di mano in mano»²⁴. Navi quasi dentro la città – secondo Ibn Giubayr – «attelate lungo la riva come i destrieri legati a' pali o in spalla»²⁵.

Altra città portuale di grande rinomanza è Palermo. Della città araba siamo informati dai testi redatti nella metà del X secolo da Ibn Hawqal e Al Muqaddasi che si soffermano sulle porte

²² R.S. Lopez, *Intervista sulla città medievale*, a cura di M. Berengo, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 19-21. Sulla vocazione cittadina dei musulmani e sul concetto di impianto urbano come risultato dell'integrazione tra «la natura con l'idea dell'abitare e del costruire» si veda Tramontana, *L'isola di Allāh*, cit., pp. 164-165.

²³ Idrīsī, *Il libro del sollazzo*, cit., p. 70.

²⁴ Ibn Hawqal, Edrisi, Ibn Giubayr, *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, intr. di C. Ruta, Palermo: Edi.bi.si 2001, p. 30.

²⁵ Ivi, p. 68.

della città vecchia e nuova²⁶. A Palermo la centralità dell'impianto urbano risplende attraverso la costruzione di edifici religiosi, pubblici e amministrativi che diventano l'espressione della grandezza della città. Questa è descritta nei suoi quartieri e contrade e borghi come il Cassaro e la Kalsa, nelle ricchezze di frutti e acque.

Ibn Hawqal si sofferma in modo analitico sulla descrizione topografica della capitale la cui espansione è paragonabile a quella dell'isola di Corfù: suddivisa in cinque quartieri, è una città che basa la sua economia sul commercio, attraversata da levante a ponente da un grande mercato che «si addimanda 'As simât: tutto lastricato di pietra da un lato all'altro; bello emporio di varie specie di mercanzie»²⁷.

Anche in età normanna, la città conservava, agli occhi dei viaggiatori, ancora vive e tangibili le tracce del dominio arabo sull'isola.

Nella *carta* di Idrisi, Palermo è «bella e immensa città» e porta ancora in sé i segni della magnificenza araba, «la più vasta ed eccelsa metropoli del mondo» che si manifesta proprio nelle testimonianze materiali, nell'eleganza degli edifici «di tanta bellezza che i viaggiatori si mettono in cammino [attirati dalla] fama delle [meraviglie che quivi offre] l'architettura, lo squisito lavoro, [l'ornamento di tanti] peregrini trovati [dell'arte]». Così anche i mercati palermitani – se si escludono le colonie forestiere – «sono tenuti da musulmani» che, secondo Ibn Giubayr, «soli vi esercitano il commercio»²⁸.

È in particolare nelle cronache di viaggio di età normanna che si colgono elementi di contaminazione culturale e di influenze islamiche in una Sicilia in via di latinizzazione. Così la Palermo normanna appare nelle pagine di Ibn Gubayr ancora profondamente arabizzata non solo nello splendore dei palazzi, ma anche nella lingua e nelle usanze, a tal punto che le donne cristiane parlano fluentemente l'arabo e assumono gli stessi atteggiamenti delle donne musulmane che si manifestavano in primo luogo attraverso gli abiti, intessuti di stoffe e sete pregiate, simbolo emblematico in età medievale di condizione sociale e «tratto essenziale dell'appartenenza»²⁹. E proprio nella festa religiosa principale per i cristiani, il Natale, non solo dal punto di vista spirituale, ma di relazioni sociali, le donne fanno sfoggio per le strade della città di «vestiti di seta frammista d'oro, mantelli eleganti e veli a vari colori: calzavano stivaletti dorati e incedevano verso lori chiese sopraccariche d'ogni ornamento in uso appo le donne musulmane»³⁰. Diversa la situazione a Messina, città di matrice greca, in età araba luogo di frontiera dove meno aveva attecchito l'insediamento musulmano. La città del Faro è nell'XI secolo «piena di adoratori della croce» anche se il suo porto *mirabilissimo* accoglie navi da ogni paese. Un cosmopolitismo che si manifesta anche nel mercato chiassoso e affollato dove si trova ogni mercanzia. Tuttavia è luogo di affari dove la ricchezza dei traffici è strettamente legata all'accoglienza dello straniero che «può star sicuro notte e dì» senza pericolo «quand'anco il tuo viso, la borsa e la lingua ti svelassero straniero»³¹.

In definitiva, le fonti restituiscono un'immagine puntuale delle città siciliane con un chiaro intento informativo e didascalico, per offrire un valido strumento di conoscenza per il lettore, utile sia per le rotte e i pericoli del viaggio, ma anche dettagliato negli aspetti economici ed etno-antropologici dei territori da visitare. Descritta nel X secolo da Ibn Hawqal come «la più prospera [...] la meglio approvvigionata, la meglio difesa, dall'energia degli emigranti del

²⁶ Per la ricostruzione topografica della città si veda A. De Simone, *Palermo araba*, in *Storia di Palermo*, II, Palermo 2000, pp. 78-127; G.M. Columba, *Per la topografia antica di Palermo*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, II, Palermo, 1910, pp. 395-426.

²⁷ Ibn Hawqal, Edrisi, Ibn Giubayr, *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, cit., p. 17.

²⁸ Ivi, p. 60; Ibn Giubayr, *Viaggio del Kinani*, in Amari, *Biblioteca*, cit., I, p. 161.

²⁹ S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 23.

³⁰ Ibn Giubayr, *Viaggio del Kinâni*, cit., p. 168.

³¹ Ibn Hawqal, Edrisi, Ibn Giubayr, *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, cit., p. 68.

Maghreb che vi affluiscono»³², la Sicilia appare nelle descrizioni di età normanna come un grande emporio che registra, nelle principali realtà portuali, un continuo andirivieni di mercanti di diverse nazionalità³³, con chiari elementi di continuità nelle zone maggiormente islamizzate della parte occidentale dell'isola, tanto che l'isola, ancora alla fine del XII secolo e oltre, viene considerata – nelle testimonianze di Yāqūt, Ibn Abī Dīnār e al-'Umarī – una «componente ineliminabile del mondo islamico»³⁴.

4. Conclusioni

Avviandoci a tracciare le fila di un percorso narrativo attraverso il reticolo urbano siciliano tra X e XII secolo, è possibile fare alcune considerazioni. Le cronache musulmane, nel restituire un'immagine delle principali città in bilico tra la realtà e l'esaltazione iperbolica, presentano degli elementi caratterizzanti che accomunano le descrizioni di età araba e normanna.

In primis il sapere geografico frutto di studi dai testi classici, tradizione orale e testimonianza oculare: l'attenzione erudita verso la conoscenza empirica dei luoghi di cui si ha cura di fornire le coordinate geografiche, i tempi di percorrenza, ma anche l'asperità di alcuni luoghi, le insidie hanno il chiaro intento di informare e formare il lettore e il viaggiatore.

Ma non solo il viaggio. Le descrizioni sono attente a riportare gli aspetti esteriori della città (beni culturali materiali), nei suoi aspetti organizzativi e militari (mura, fortificazioni, torri, castelli) e nei segni identificativi del territorio (il mercato, i bagni, la moschea), ovvero i luoghi deputati allo svolgimento della vita sociale, economica e religiosa della città.

Particolare attenzione viene rivolta anche al paesaggio agrario che tra età araba e normanna si presenta come «un continuum di terre feconde e ben irrigate e dai fiumi, ricche di seminati e, strettamente connesso con la vita economica e sociale della città sia per le numerose coltivazioni di vite e ulivo e alberi da frutta»³⁵ che fanno di Palermo una città giardino, sia nelle tecniche innovative di coltivazione e irrigazione, tra nuovi villaggi e casali che eleggono la Sicilia musulmana una terra di avanguardia.

Infine gli aspetti sociali del vivere quotidiano e della multietnicità della popolazione, criticata come poco intelligente e berbera da Ibn Hawqal nella Palermo del X secolo, ma metropoli eccelsa per Edrisi, peculiare nella sua composita mescolanza di etnie e culture, tra elementi bizantini, arabi e normanni.

Un'isola, la Sicilia, che nella visione araba, viene percepita ancora in età normanna come una terra musulmana in bilico tra la nostalgia della possesso perduto e la transitorietà della nuova conquista; una terra musulmana se non politicamente, almeno nella sua essenza, nel suo sostrato culturale e arabofono; isola felice che, nel pieno scontro tra cristianità e Islam, riesce a conciliare nel XII secolo elementi interculturali, sfruttandoli per progredire nel campo scientifico e artistico.

Bibliografia

Abulfeda, *Tavola sinottica dei paesi*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 249-252.

Al-Bakrī, *Description de l'Afrique septentrionale*, trad. M.C. de Slane, Alger: Libraire Editeur, 1913.

Al-Istakhrī, *Libro dei climi*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 5-9.

³² Ibn Hawqal, *Libro*, cit., p. 10; A. De Simone, *Palermo nei geografi e viaggiatori arabi*, in «Studi magrebini», II, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1968, p. 129.

³³ Idrīsī, *Il libro del sollazzo*, cit., p. 75.

³⁴ Tramontana, *L'isola*, cit., p. 229.

³⁵ Ibn Hawqal, Edrisi, Ibn Giubayr, *Viaggiatori*, cit., p. 6.

- Al-Wāqidī, *Conquista della Siria e dell'Egitto*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher 1880-82, pp. 110-160.
- An-Nuwayrī, *Il sommo sforzo di chi conosce le varie parti dell'erudizione*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, II, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 110-160.
- E. Ashtor, *Che cosa sapevano i geografi arabi dell'Europa occidentale?*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXI, 1969, pp. 453-479.
- A. De Simone, *Palermo nei geografi e viaggiatori arabi*, in «Studi magrebini», II, Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1968, pp. 129-189.
- U. Falcando, *Historia o Liber de Regno Sicilie*, a cura di G.B. Siragusa in «Fonti per la storia d'Italia», 22, Roma, 1897.
- C. D. Fonseca, *Viaggiare nel Medioevo: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, in *Viaggiare nel Medioevo*, a cura di S. Gensini, Centro Studi sulla civiltà del tardo medioevo San Miniato, Pisa: Pacini Editore, 2000, pp. 1-17.
- F. Gabrieli, *La storiografia araba*, in «Nuove questioni di storia medievale» Milano, Marzorati, 1969, pp. 115-128.
- I. Guidi, *L'Europa occidentale negli antichi geografi arabi*, in *Florilegium ou Recueil de travaux érudits dédiés à M-Vogue*, Paris, 1909.
- Ibn al-Athīr, *Cronaca compiuta*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher 1880-82, pp. 353-507.
- Ibn al-'Awwām, *Libro dell'agricoltura*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, II, Torino-Roma: E. Loescher 1880-82, pp. 304-307.
- Ibn Dihyah, *L'esilarante, ossia versi dei poeti occidentali*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, II, Torino-Roma: E. Loescher 1880-82, pp. 707-711.
- Ibn Giubayr, *Viaggio nel Kinani*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 137-180.
- Ibn Hawqal, *Libro delle vie e dei reami*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82. pp. 10-27.
- Ibn Hawqal, *Descrizione di Palermo e della Sicilia*, in *Storia di Palermo. Dal Tardo Antico all'Islam*, a cura di R. La Duca, II, Palermo: L'Epos, 2000, pp. 116-127.
- Ibn Hawqal, Edrisi, Ibn Giubayr, *Viaggiatori arabi nella Sicilia medievale*, intr. di C. Ruta, trad. di M. Amari, Palermo, Edi.bi.si. 2001.
- Idrīsī, *Il libro del sollazzo per chi si diletta di girare il mondo*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 31-133.
- Ibn Shabbāt, *Dono d'una collana e itinerario nel deserto*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 345-352.
- R.S. Lopez, *La nascita dell'Europa: secoli V-XIV*, Torino, Einaudi 1966.
- R.S. Lopez, *Intervista sulla città medievale*, a cura di M. Berengo, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia*, Palermo: Sellerio, 1993.
- S. Tramontana, *L'isola di Hallah. Luoghi, uomini e cose di Sicilia nei secoli IX-XI*, Torino: Einaudi, 2014.
- Yāqūt, *Specole da osservare i nomi dei luoghi e delle terre*, in M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula*, I, Torino-Roma: E. Loescher, 1880-82, pp. 220-225.

Le città di Palermo e Messina nel tardo Quattrocento dalle lettere di ‘Ovadyah Yare da Bertinoro

Giuseppe Campagna

Università di Messina – Messina – Italia

Parole chiave: Sicilia, Palermo, Messina, Tessuto urbano, Ebrei, Judayca.

1. Le Lettere di ‘Ovadyah Yare da Bertinoro

Il rabbino ‘Ovadyah Yare (Bertinoro, 1455 - Gerusalemme, 1516) crebbe nella fiorente comunità giudaica di Città di Castello, dove si formò come allievo di Yosef Colon ed è abbastanza noto per aver scritto un ampio commento alla *Mišnah*. Lasciò il centro umbro alla volta della Terrasanta nell’ottobre 1486 per giungere a Gerusalemme il 25 marzo 1488 dove si stabilì fino alla morte. Particolarmente interessante è una lettera inviata al padre nell’anno 5248 dalla creazione del mondo che fornisce dettagliate notizie sulle tappe del viaggio compiuto verso la Palestina¹. Mi occuperò in particolare delle descrizioni dei due centri siciliani toccati da ‘Ovadiyah che fornisce dettagliate notizie sulle locali comunità ebraiche, sull’inserimento degli ebrei nel tessuto urbano e sui rapporti socio-economici stabiliti tra minoranza giudaica e maggioranza cristiana.

2. Palermo

‘Ovadyah sbarcò a Palermo il 13 luglio del 1487 (22 *Tammuz* 5247) e vi si fermò fino alla fine di ottobre (*Šabbat Berešit* 5248)². La sua descrizione si apre con considerazioni generali sulla città e sulla sua comunità ebraica. Palermo, scrive ‘Ovadyah «è una grande città, capitale del Regno di Sicilia»³ e le famiglie ebee, che ammontano a 850, sono «concentrate in un quartiere situato nella zona migliore»⁴. Gli studi sull’*aljama* palermitana confermano tale testimonianza, infatti gli ebrei, abitavano prevalentemente il Cassaro, il quartiere antico⁵, ai lati della principale arteria cittadina la *Platea marmorea*, ma risiedevano o esercitavano i loro lavori anche all’Albergheria e alla Conceria⁶.

Il Bertinoro si sofferma sulla condizione sociale dei suoi correligionari palermitani «gente di umile condizione: artigiani dediti alla lavorazione del rame e del ferro, facchini e braccianti»⁷ ed afferma che i cristiani «li hanno in spregio, poiché sono laceri e sporchi»⁸. La sua attenzione si sposta poi agli obblighi imposti agli ebrei, dal segno distintivo, ai servigi dovuti al sovrano «in ogni nuova opera: nel trarre in secca le navi, nella costruzione di bastioni o in altre ancora»⁹ fino all’onere di dover eseguire le pene capitali o torturare i condannati¹⁰. Il resoconto delle trasgressioni compiute dagli ebrei denota la sua rigidità moralistica: narra come un gran numero di giudei siano dediti alla delazione, «divenuta per loro quasi lecita» tanto che «se qualcuno ha in odio il proprio prossimo, gli imputa fatti che mai sono accaduti

¹ G. Busi, *Introduzione*, in ‘Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, Luisè, Rimini 1991, p. 7.

² ‘Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, cit., pp. 16-17.

³ Ivi, p. 12.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. C. A. Di Stefano, G. Mannino, *Carta archeologica della Sicilia*, Accademia Scienza Lettere ed Arti, Palermo 1983, p. 50.

⁶ G. Mandalà, *The Jews of Palermo from Late Antiquity to the Expulsion (598-1492-93)*, in *A Companion to Medieval Palermo. The History of a Mediterranean City from 600 to 1500*, A. Nef (ed.), Leiden-Boston 2013, pp. 438-485.

⁷ ‘Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, cit., p. 12.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, pp. 12-13.

né esistiti»¹¹. I giudei palermitani secondo il Bertinono, «sono assai lassisti anche per quanto concerne le norme sul mestruo, e la maggior parte delle fidanzate giunge gravida al baldacchino nuziale»¹² ma applicano rigidamente le norme riguardanti il vino di produzione cristiana, tanto che i rei rischiano addirittura la scomunica¹³.

Si sofferma poi sulla descrizione della sinagoga che «non ha al mondo l'eguale ed è in assoluto degna di lode» che presenta un cortile esterno, le cui colonne sono contornate da piante di vite, che conduce ad un atrio interno che si presenta come «una corte circondata, da tre lati da un portico, con grandi sedili» ed un pozzo. Fornisce le misure della *meschita* «di forma quadrata, lunga quaranta bracci e larga altrettanto» con la porta presente sul quarto lato. Sul lato orientale è situato l'*hekal* «una bella struttura di pietra, a forma di cappella» a cui si accede tramite due ingressi rispettivamente a sud e a nord e la cui apertura e chiusura è affidata a due membri dell'*aljama*. Nell'*hekal* vengono custoditi, in luogo dell'*aron* i rotoli della *Torah*, «completi del loro involucro e sormontati dalle corone e dai pinnacoli di argento e pietre preziose» che insieme ai tessuti ascenderebbero ad un valore di 4000 monete d'oro¹⁴. 'Ovadyah descrive poi la *tevah*, il palco di legno su cui gli officianti recitano le preghiere, situato al centro del luogo di culto, per poi fornire informazioni sul numero degli officianti, che ammonta a cinque unità, e sull'ufficio culturale svolto nei sabati e nelle feste «con intonazioni e melodie armoniose» da non avere eguali nelle comunità visitate dal rabbino. Di pertinenza della sinagoga risultano «un ospizio, che dispone di letti per gli ammalati e per gli stranieri», il *miqweh* e la «grande e bella sala dei rappresentati della comunità», nominati annualmente in numero di 12 col compito di regolare «varie questioni [...] di imporre tributi, di infliggere ammende e di comminare pene detentive»¹⁵.

La narrazione si rivolge poi ai riti funebri, che si svolgevano nell'atrio della sinagoga se si trattava di un membro comune o all'interno della stessa in caso di un personaggio di rilievo, ed offre particolari sul trasporto al luogo di sepoltura che era posto fuori dalle mura cittadine. Analizza le particolari tradizioni liturgiche legate ad alcune feste quali le Espiazioni e l'*Hoša 'ana rabbah*, il settimo giorno dopo la festa delle Capanne, quando alla sera gli addetti della comunità aprono le due porte dell'*hekal* e lì si siedono fino al mattino per garantire alle donne di ogni famiglia giudea di prostrarsi e baciare la *Torah* «entrando da una porta ed uscendo da quella di fronte». Esamina le preghiere recitate per la festa delle Espiazioni, per il 9 di *Av*, e sembra colpito sfavorevolmente dai comportamenti tenuti il giorno di *Šimhat Torah* tanto da affermare che «fanno cose che non voglio ricordare»¹⁶. Il resoconto sul soggiorno palermitano è concluso dalle vicende relative la sua predicazione vista da una parte come una fastidiosa incombenza ma allo stesso tempo come attività lusinghiera tanto da dichiarare che «durante la mia carriera non potrò mai dimorare tra gente che mi ami, onori ed esalti tanto quanto gli ebrei di Palermo»¹⁷.

3. Messina

Sul finire di ottobre 'Ovadyah si imbarcò su una galeazza francese, diretta ad Alessandria, che come prima tappa sostò a Messina, città che si presenta ai suoi occhi come un «emporio delle genti» nel quale «giungono navi dalle estremità della terra» in quanto «non v'è al mondo un porto simile a questo» dato che «anche imbarcazioni di grande mole possono infatti accostare

¹¹ Ivi, p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, pp. 13-14.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, pp. 14-15.

¹⁷ Ivi, p. 17.

a riva»¹⁸. Viene, dunque, positivamente colpito dal porto che da sempre ha suscitato lo stupore di viaggiatori e geografi. basti pensare a Edrisi che lo descrive come «una gran meraviglia, rinomato in tutto il mondo» e meta di «un continuo ancorare, scaricare e salpare di legni provenienti da tutti i paesi marittimi dei Rûm»¹⁹ o a 'Ibn Giubayr che lo definiva «emporio dei mercatanti infedeli, meta dei legni che solcano il mare venendo da tutte le regioni» e «mirabilissimo [...] tra tutti i porti del mare»²⁰.

Dopo una breve descrizione della città che «non è grande quanto Palermo, né ha sorgenti altrettanto buone, ma è bella e munita» rivolge subito l'attenzione all'*aljama* messinese, composta da 400 famiglie che dimorano «nel loro quartiere»²¹ ubicato nell'area della «vetus urbs», a ridosso delle mura meridionali dove si apriva anche la porta *Judayca* ed erano localizzati i macelli²². Il rabbino compara poi la condizione sociale dei giudei messinesi con quella dei loro correligionari palermitani, dei quali «sono più ricchi» ed afferma che si dedicano «all'artigianato, eccezion fatta per alcuni commercianti»²³.

Sempre nella *Judayca* erano localizzate la *meschita* e il *miqweh*, che non dovevano essere distanti tra loro, dato che davano il nome alla «ruga Muschite et Balnei Iudeorum»²⁴. Il resoconto descrive la prima che «ha forma di esedra, aperta nel mezzo e chiusa ai quattro lati» con «all'interno un pozzo d'acque vive» ma non fa cenno al *miqweh*. Annota poi che l'organizzazione dell'*aljama* riguarda l'elezione annuale dei rappresentanti è simile a quella di Palermo per soffermarsi infine sulla descrizione di un matrimonio ebraico: «Dopo avere recitato le sette benedizioni, essi fanno uscire la sposa, e la conducono a cavallo per le vie della città. Le vanno innanzi, a piedi, tutti i membri della comunità e lo sposo, circondato dagli anziani. Solo la sposa monta a cavallo, preceduta da giovinetti, fanciulli e bambini, che reggono torce e gridano a gran voce, tanto che mi parve che la terra si spaccasse per le loro urla. Percorrono in questo modo i crocicchi e tutti i vicoli del quartiere ebraico: i gentili assistono lietamente allo spettacolo, e nessuno apre la bocca e fischia»²⁵.

Una festa per tutta l'*aljama* che coinvolge anche se solo in qualità di spettatori i cristiani che si allietano dello spettacolo e non interferiscono facendoci ipotizzare almeno in quel periodo per Messina una discreto grado di pacifica convivenza²⁶.

4. Conclusioni

Le descrizioni di Palermo e Messina e delle rispettive comunità giudaiche, dei luoghi di culto e delle tradizioni fornite dall'occhio attento del Bertinoro ci permettono alcune considerazioni. In primo luogo 'Ovadyah raffronta diversi aspetti delle due città, che ai suoi occhi si presentano come la grande e popolosa capitale, Palermo, e l'importante scalo portuale, Messina. Entrambe ospitano due *aljame*, numericamente e socialmente differenti, in quanto la prima conta più del doppio dei componenti della seconda. Tra gli ebrei di Palermo la maggior parte si configurano come gente di umile condizione, laceri e sporchi e pertanto

¹⁸ Ivi, p. 18.

¹⁹ Edrisi, *Kitâb nuzhat 'al muštâq*, in M. Amari, *Biblioteca Arabo-Sicula*, Torino-Roma 1880, rist. anastatica Dafni, Catania 1982, p. 68.

²⁰ Ibn Giubayr, *Rahlat 'al Kinânî*, in M. Amari, *Biblioteca Arabo-Sicula*, cit., p. 144.

²¹ 'Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, cit., p. 18.

²² M. G. Militi, *Vicende urbane a Messina nel secolo XV*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero», n. 1 (1983), p. 443.

²³ 'Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, cit., p. 18.

²⁴ Archivio di Stato di Messina, *Not. Francesco Mallono*, vol. 4/II, ff. 654v-655r.

²⁵ 'Ovadiyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, cit., p. 18.

²⁶ Vd. i recenti contributi e la bibliografia in essi contenuta: G. Campagna, *Contra Iudaeos. 'Pogrom' in Sicilia fra tardo medioevo e prima età moderna*, in «Peloro», I.2 (2016), pp. 129-149; D. Burgaretta, *Un elegia in giudeo-arabo di Sicilia per il massacro di Modica e Noto del 1474 (Ms. Parm. 1741 della Biblioteca Palatina di Parma)*, in «Sefer Yuhasin», 4 (2016), num. monografico.

disprezzati dai cristiani rispetto ai messinesi che si rivelano più ricchi. L'attenzione del Bertinoro si rivolge ai quartieri abitati dai suoi correligionari e alle costruzioni comunitarie. I due luoghi cultuali avevano caratteristiche comuni e Bartolomeo Lagumina aveva già proposto molto velatamente che la sinagoga di Palermo fosse originariamente una moschea²⁷. Sull'argomento è tornato David Cassuto²⁸, partendo dall'esame della descrizione di 'Ovadyah sia della sinagoga palermitana che di quella messinese, proponendo in primo luogo la possibilità che l'intuizione del Lagumina fosse esatta tramite l'analisi del termine *Meschita* che risulta entrare nell'uso siciliano dalla metà del '200 in avanti. Collocando al tempo di Federico II e della definitiva cacciata delle ultime componenti musulmane dalla Sicilia le possibili concessioni di moschee alle comunità ebraiche e confrontando le sinagoghe descritte dal Bertinoro con alcune moschee del Nord Africa, costruite tra il X ed il XII secolo che presentano lineamenti architettonici sorprendentemente simili al resoconto dello Yare²⁹. L'altra possibile spiegazione fornita dallo studioso israeliano postula l'influenza delle sinagoghe dell'Asia Centrale sui luoghi di culto ebraici siciliani, possibile grazie ai rapporti intercorsi tra la minoranza giudaica isolana e Baghdad nei secoli centrali del Medioevo, infatti «le sinagoghe baghdadine assomigliano a quelle descritte dal Bertinoro ed in modo speciale a quella di Messina, però non hanno pozzo nel mezzo bensì la *tevah* che invece non troviamo nei cortili sinagogali siciliani»³⁰. Lo studio del Cassuto pur non fornendo risposte certe sembra propendere principalmente verso la prima ipotesi estesa anche alla sinagoga della città peloritana che aveva soprattutto in comune con quella palermitana l'edera con il pozzo al centro³¹. Di particolare interesse sono le annotazioni sull'organizzazione comunitaria e sugli usi e costumi legati alle ricorrenze religiose o ai rituali matrimoniali e funebri che altrimenti sarebbero rimasti ignoti. E proprio la narrazione delle nozze messinesi, come già anticipato, ci permette di proporre per la città dello Stretto un grado di pacifica convivenza maggiore rispetto sia ai centri del *Districtus* cittadino che al restante contesto siciliano.

Bibliografia

- M. Amari, *Biblioteca Arabo-Sicula*, Torino-Roma 1880, rist. anastatica Dafni, Catania 1982.
- D. Burgaretta, *Un elegia in giudeo-arabo di Sicilia per il massacro di Modica e Noto del 1474 (Ms. Parm. 1741 della Biblioteca Palatina di Parma)*, in «Sefer Yuhasin», 4 (2016), numero monografico.
- G. Campagna, *Contra Iudaeos. 'Pogrom' in Sicilia fra tardo medioevo e prima età moderna*, in «Peloro», I.2 (2016), pp. 129-149.
- D. Cassuto, *La Meschita di Palermo*, in *Architettura judaica in Italia: ebraismo, sito, memoria dei luoghi*, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 29-39.
- C. A. Di Stefano, G. Mannino, *Carta archeologica della Sicilia*, Accademia Scienza Lettere ed Arti, Palermo 1983.
- B. Lagumina, *Le Giudaiche di Palermo e di Messina descritte da Obadiah di Bertinoro*, in «Atti della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo», 4 (1896), pp. 3-22.
- G. Mandalà, *The Jews of Palermo from Late Antiquity to the Expulsion (598-1492-93)*, in *A Companion to Medieval Palermo. The History of a Mediterranean City from 600 to 1500*, A. Nef (ed.), Leiden-Boston 2013, pp. 438-485.
- 'Ovadyah Yare da Bertinoro, *Lettere dalla Terra Santa*, Luisè, Rimini 1991.

²⁷ B. Lagumina, *Le Giudaiche di Palermo e di Messina descritte da Obadiah di Bertinoro*, in «Atti della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo», 4 (1896), p. 12.

²⁸ D. Cassuto, *La Meschita di Palermo*, in *Architettura judaica in Italia: ebraismo, sito, memoria dei luoghi*, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 29-39.

²⁹ Ivi, pp. 35-37.

³⁰ Ivi, p. 37.

³¹ *Ibidem*.

Una città dal «confine incerto e dubbio». Stoccolma vista dai viaggiatori italiani¹

Valentina Gallo

Università di Padova – Padova – Italia

Parole chiave: Svezia, Stoccolma, letteratura di viaggio, Lorenzo Magalotti, Francesco Negri, Giuseppe Acerbi, Filippo Parlato, Natale Condorelli.

1. Introduzione

Sebbene la fondazione di Stoccolma risalga alla fine del XIII secolo, la città entrò nelle rotte dei viaggiatori e dei mercanti italiani solo a partire dalla metà del Cinquecento, in seguito all'arrivo in Italia dei cattolici scandinavi dovuto alla conversione della corona al luteranesimo. Le figure più rappresentative di questa "diaspora" furono i fratelli Olaus e Johannes Magnus, rispettivamente legato pontificio e arcivescovo di Uppsala. A Olo Magno, giunto in Italia nel 1529, si devono la prima carta geografica dell'Europa settentrionale (la *Carta marina*, 1539) e l'imponente *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555), una descrizione degli usi e dei costumi dei popoli nordici, le cui illustrazioni plasmarono l'immaginario dei viaggiatori diretti a Nord per più di un secolo². È Olo, infatti, giunto nella capitale della Serenissima, a diffondere la notizia di un'origine palafitticola di Stoccolma, sulla quale si fonderà il paradigma – di cui seguiremo il ciclo vitale – divulgato da Gerhard Kremer (Mercatore) di Stoccolma come 'Venezia del Nord'³, secondo tipici processi di assimilazione del nuovo al noto. Attraverso lo sguardo dei viaggiatori italiani, depositario di una precisa *forma urbis* (la città chiusa rinascimentale), cercheremo di ricostruire il significato dell'incontro con un modello urbano che mette in crisi le formalizzazioni rinascimentali⁴.

2. «Un sito bellissimo...»

La prima ondata di viaggiatori italiani in Svezia è databile agli anni 70 del XVI secolo, quando Caterina Jagellonica, moglie di Giovanni III Vasa e sorella di Sigismondo Augusto di Polonia, promosse i contatti con Roma, interessata per parte sua al recupero della Scandinavia al cattolicesimo⁵, e con Venezia, capitale del commercio di merci pregiate. Il primo accenno a

¹ Questo lavoro è il frutto di una collaborazione proficua con quattro studenti di Letteratura italiana per il Corso di Laurea in Lingue e Mediazione linguistica e culturale dell'Università di Padova, che hanno contribuito all'analisi e alla selezione dei testi: Elena Cantabella, Giada Merli, Giulia Pinton, Lucrezia Scarpa. Ai nostri incontri e alla discussione collettiva ha contribuito felicemente il dott. Carlo Gherlenda, che ringrazio.

² Per la bibliografia su Olo Magno e per un *detour* sull'immagine della Scandinavia nel Cinque-Seicento, cfr. F. Surdich, «Mito e rappresentazione dell'Europa settentrionale nella letteratura di viaggio italiana tra Cinque e Seicento», in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria*, atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006, Roma, Salerno, 2008, pp. 105-137, che mette a frutto anche i pregevoli studi di Luigi De Anna.

³ O. Månsson [O. Magno], *Historia de gentibus septentrionalibus*, Romae, s.t., 1555, p. 417: «His igitur et similibus palis innitur regia civitas Stocholmensis regni Svetiae, in profundissimis aquis magnificentia»; e G. Kremer, *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi*, Dusseldorpii, A. Busius, 1595, III, tav. 95: «Est *Stockholmia* Emporium nobile et sedes regia, munita tum natura tum arte. Sitia est in paludibus instat Venetiarum, nomenque ex cohabet quod palis fundata sit».

⁴ Sulla fecondità dello sguardo del viaggiatore sulla città, cfr. F. Finotto, *La città chiusa. Storia delle teorie urbanistiche dal Medioevo al Settecento*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 188-197; sterminata la letteratura sul viaggio in età moderna, si veda almeno la recente sintesi di R. Mazzei, *Per terra e per acqua. Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2013.

⁵ Cfr. K.I. Karttunen, «La légation de Domenico Alamanni en Suède l'an 1582», *Annales Academiae scientiarum Fennicae*, ser. B, II.7, 1911, pp. 2-36; H. Biaudet, «Carlo Brancaccio, un italien au service de la Suède au XVI^e siècle», *Annales Academiae scientiarum Fennicae*, ser. B, V.2, 1912, pp. 2-47; e per quella di

Stoccolma si legge in una lettera del 1582 di Giovanni Giustinian, agente commerciale di Alvise Priuli e Gerolamo Corner, che, nel dare notizia del proprio arrivo nella capitale scandinava descrive ammirato il suo «sito bellissimo. Ha il mare da una parte, dall'altra acqua dolce. Città honestamente bella, ma il castello bellissimo et fortissimo»⁶. La felicità della posizione, al confine tra l'universo lacustre e quello marino suggerisce l'idea di una città bifronte, come bifronte (sebbene sull'asse nord-sud) è la prima rappresentazione prospettica di Stoccolma, ad opera di Hieronymus Scholæus⁷.

3. Stokholmiaie

Stoccolma torna ad essere una meta importante nelle rotte diplomatiche europee a metà del XVII secolo, quando Cristina di Svezia avvia importanti lavori di ristrutturazione edilizia nel tentativo di europeizzare la corte militare del padre Gustavo Adolfo. Nel 1654 giunge a Stoccolma Raimondo di Montecuccoli, che si trattiene un solo giorno, e il cui sguardo è attirato soprattutto dall'architettura militare⁸. Nel 1663-1664 è la volta di Francesco Negri, il cui *Viaggio settentrionale* è una fonte preziosa sul mondo scandinavo. Negri recupera il paradigma di Olao-Mercatore per sottoporlo a verifica e rettificarlo: Stoccolma potrà sì essere accostata a Venezia ma non per la struttura palafitticola, quanto per l'essere come Venezia risorta dalle proprie ceneri, per l'assenza di mura difensive⁹ e perché «da un aggregato di più quasi città, essendo stata in processo di tempo aggrandita, è costituito ora il suo corpo. Onde parmi che possa meritamente essere denominata in plurale Stokholmiaie, siccome l'altra Venetiae [...]. Sei sono le sue isolette al presente abitate, e tre i borghi del continente»¹⁰. Negri fissa una seconda e duratura immagine di Stoccolma come città-arcipelago dai confini indistinti, fatta di ponti e legami con la terra ferma. L'essere infatti Stoccolma distesa al confine tra due province, Uplandia e Sudermannia, la cui linea di demarcazione è segnata da una «colonna di pietra» suggerisce a Negri una riflessione più generale sulla labilità e provvisorietà dei *limes* posti dall'uomo di fronte al *continuum* naturale: «Gran differenza passa tra la divisione de' paesi fatta dalla natura con tramezzar Alpi, Pirenei e deserti, da

Antonio Possevino, G. Nencioni, *Gli italiani nel grande Nord scandinavo. Racconti di viaggio dal Quattrocento ad oggi*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2014, pp. 31-34. Possevino descrisse la missione scandinava in due relazioni, nessuna delle quali, tuttavia, si sofferma su Stoccolma. Al già citato saggio di Nencioni e a S. Sibilìa, *Italiani nella Svezia (1000-1800)*, (saggio di ricerche sulla genialità italiana), Bologna, Cappelli, 1943, rimando per gli altri viaggiatori italiani in Svezia.

⁶ Venezia, Archivio di Stato, Avogaria del comun, Miscellanea civile, busta 76, fasc. 24, lett. del 19.XI.1582. Il più recente e documentato contributo sull'argomento è quello di E. Demo, *Mercanti di Terraferma*, Milano, FrancoAngeli, 2012, pp. 79-102, al quale si rimanda per la bibliografia pregressa.

⁷ G. Braun, *Civitates orbis terrarum*, IV, Coloniae Agrippinae, apud Petrum a Brachel, [1588], tav. 38. Sulla rappresentazione cartografica della città, cfr. C. De Seta, «Significati e simboli della rappresentazione topografica negli Atlanti dal XVI al XVII secolo», in *Le città capitali*, a cura di C. De Seta, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 17-54.

⁸ Cfr. R. di Montecuccoli, *Le opere*, edizione critica a cura di A. Testa, collaborazione di L. Villa Freddi, introduzione di R. Luraghi, vol. III. *Opere minori d'argomento militare e politico. Diari di viaggio e memorie*, Roma, Stato maggiore dell'esercito – Ufficio storico, 2000, pp. 279-303; e V. Nigrisoli Wårnhjelm, «Il viaggio in Svezia del conte Raimondo Montecuccoli nel 1654», *Carte di viaggio*, 4, 2011, pp. 45-52. Oltre quelle di Raimondo di Montecuccoli, di Francesco Negri e dell'anonimo accompagnatore del conte d'Este, per i quali *infra*, si conoscono l'anonima *Relazione di tutto quello che io ho potuto osservare sino al giorno della mia partenza dalla corte di Svezia* (Città del Vaticano, BAV, Ottob. lat. 2485, p. II, cc. 246-273) e quella (1668) di un nobile vicentino appartenente alla famiglia Porto (Vicenza, Bibl. Bertoliana, ms. 1646, pp. 143-155).

⁹ Per il valore simbolico delle mura cittadine, cfr. R. Pavia, *L'idea di città XV-XVIII secolo*, Milano, Angeli, 1982, pp. 157-160.

¹⁰ F. Negri, *Viaggio settentrionale*, a cura di E. Falqui, con introduzione, note, carte e illustrazioni entro e fuori testo, Milano, 1929, p. 197; e cfr. A. Aresti, V. Nigrisoli Wårnhjelm, «Sul *Viaggio settentrionale* (1700) di Francesco Negri. Con uno spoglio lessicale degli scandinavismi», *Carte di viaggio*, 8, 2015, pp. 43-71 e l'ampia bibliografia; che ricostruisce anche l'accidentato *iter* editoriale (p. 48).

quella degli uomini, che consiste in una colonna, anzi in un indivisibile d'una linea imaginaria. Ma che dico io? Anche la Alpi, anche i Pirenei, e i più vasti deserti restano parte in quella, parte in questa provincia, sicché anche una linea imaginaria divide la Francia dalla Spagna, l'Italia dalla Francia, e così gli altri paesi»¹¹. Stoccolma, sospesa tra il Nord e il Sud, sembra incarnare la *coincidentia oppositorum*: essa è il porto d'arrivo e la porta del Settentrione («In capo della strada della regina ha principio uno stradone reale, che scorre interrottamente da Stokholm fino a Torne che è l'ultima città del regno»)¹²; città reale, perché sede della corte, ma abitata soprattutto da «mercanti e operai o manuali, oltre di pochi ecclesiastici»¹³; essa è attraversata dal flusso delle merci¹⁴ e delle acque, dal mutamento del cui regime (liquido d'estate, gelato d'inverno) dipendono la sua immagine e i ritmi esistenziali.

La prima descrizione della città, dunque, evoca l'idea di una struttura urbana fluttuante, non circoscritta da alcuna cinta muraria, sul «confine incerto e dubbio», scriverà un viaggiatore d'eccezione come Lorenzo Magalotti, tra le acque del Baltico e quelle dolci del Mälaren¹⁵. Tale *forma urbis* trova conferma nella relazione dell'anonimo accompagnatore al séguito di Luigi d'Este nel 1666¹⁶. L'anonimo viaggiatore nota, al pari di Negri, l'assenza delle mura, come anche il confine incerto tra la città e il circondario: «Ha molti borghi intorno che non si distinguono dalla città, entrandosi tanto in quelli quanto in questa senza alcuna richiesta o impedimento»¹⁷; e la particolare composizione sociale, in cui alla corte si mescolano i mercanti: «Ha molte belle strade ed è ricchissima di mercanzie per la comodità del porto di mare che la rende fertile di tutte le cose et è residenza medema del Re»¹⁸.

La mobilità dell'immagine di Stoccolma agli occhi del viaggiatore italiano è accentuata da una precisa congiuntura storica: nella seconda metà del Seicento, la città italiana ha raggiunto una forma monumentale e stabile¹⁹, laddove Stoccolma sta attraversando un processo evolutivo verso il modello franco-italiano, tanto che la città apparirà una realtà *in progress*, che sta edificando in pietra e cancellando le tracce di un legame troppo stretto con la natura selvaggia²⁰: «Quivi ha il suo palazzo assai bello e grande detto *Slott*, che vuol dire *arx*,

¹¹ F. Negri, *Viaggio settentrionale*, p. 199.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 206.

¹⁴ Ivi, p. 206: «I cittadini dunque o mercanti trafficano dentro e fuori del regno col comperare dagli altri ordini parte delle loro entrate, e anche delle rendite della corona, esitando fuori del paese rame, ferro, piombo, pece pelli, carni salate, alberi da vascelli, olio di cani marini, pesce, butiro ed altro, e v'introducono sale, olio, vino, birra generosa, acquavita, panni, seta, oro filato, drogherie, colori da tinte e molte minuzzaglie».

¹⁵ L. Magalotti, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, a cura di W. Moretti, Bari, Laterza, 1968, pp. 221-333, p. 230. Sugli scambi tra Magalotti e Negri, cfr. C. Wis Murena, «L'incontro di Lorenzo Magalotti con Francesco Negri», *Settentrione*, n.s., 13, 2002, pp. 20-27. E pochi anni più tardi, Alessandro Bichi, *Il Viaggio in Svezia (1696)*, edizione critica e introduzione di A. Raunio, Turkum, Quaderni di Settentrione, 2015, p. 75: «Questa città adesso è tanta ingrandita che comprende tredici isole oltre la detta. È aperta dappertutto, né vi sono muraglie che la circondino, né ha alcuna sorte di fortificazione» (corsivo mio).

¹⁶ V. Nigrisoli Wårnhjelm, «Il viaggio in Scandinavia di un rappresentante della casa d'Este nel Seicento», *Settentrione*, n.s., 11, 1999, pp. 112-127.

¹⁷ Ivi, p. 125.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Sui mutamenti urbanistici della città europea, nell'impossibilità di rendere conto della poderosa bibliografia, valgono le indicazioni di L. Benevolo, *Storia della città*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 1986.

²⁰ L. Magalotti, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, p. 231: «Le case di Stockholm sono tutte fabbricate di muraglie, assai alte e in strade larghe, ed il fabbricare qui costa molto meno che in Francia [...] [nei] borghi la più gran parte delle case sono di legname [...], quelle della povera gente e le case de' contadini sono d'una struttura assai più ordinaria, non facendo altro che il camino di mattoni; coprono il tetto con scorze di betulla e sopra vi pongono pietre di terra con erba, la quale rinverdendosi nella primavera e nell'estate forma quivi una tale apparenza di prato che rende, per quanto si può pretendere da una tal cosa, vaghezza all'occhio». Cui fa eco Alessandro Bichi: «Vi è chi l'assomiglia a Venezia, ma è molto diversa e non vi sono tanti canali, ma però è una bella città, la quale non si stimerebbe tale in questo paese che piuttosto ha del barbaro e selvaggio».

fabbricato dal re Giovanni, la maggior parte piuttosto colle proporzioni d'Italia che secondo le barbare e antiche del paese. La torre, con quella poca di fabbrica che v'è intorno, era la vecchia abitazione de' re e fu di Cristerno il Tiranno, cacciato da Gustavo primo. Va il re cercando d'aggiugnervi quelle cose che posson servirgli e di comodità e di delizia e di sodisfazione, e adesso fa fabbricare una stalla, nella quale potranno tenersi sessanta cavalli di maneggio [...] ed è certo che per una stalla sarà assi bella, perché gl'architetti svezzezi vengono in Italia»²¹, scrive Magalotti.

Questo sforzo edificatorio ha come conseguenza anche lo sviluppo scenografico della città lungo un preciso vettore che già nel Seicento, ma soprattutto nel secolo successivo, si sviluppa secondo l'asse nord-sud, privilegiando il lato settentrionale come luogo d'accesso monumentale²².

La fine del Seicento segna anche, nella descrizione della città, un rinnovato interesse per i cittadini: sia Magalotti (1674)²³ sia Alessandro Bichi (1696)²⁴ rivolgono il loro sguardo, curioso e affascinato, ai costumi degli abitanti, al diverso ruolo delle donne nell'economia nazionale e ai mezzi di trasporto (le slitte).

4. Pittoresca e romantica, insulare e continentale

All'instabilità topografica e al divenire dell'aspetto urbano sotto la prospettiva cronologica si aggiunge, tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento, un ulteriore fattore di mutamento che riguarda la percezione estetica in un contesto in cui le categorie mostrano tutta la loro provvisorietà. Ad Alfieri, ad esempio, il paesaggio svedese ispirò un sentimento di sublime orrore ("ossianico", l'avrebbe definito l'astigiano qualche decennio dopo)²⁵. Ed è certo significativo che l'affiorare di questa componente dell'esperienza naturale avvenga in un luogo del più remoto Settentrione, l'equivalente del paesaggio alpino.

Ma il caso di certo più interessante è rappresentato da Giuseppe Acerbi che giunge a Stoccolma nel settembre del 1798 e che vi risiede per il lungo inverno scandinavo (ripartirà per il Nord nel marzo del '99)²⁶. Stoccolma gli appare, negli appunti privati stesi nel *Diario*, sotto il segno del "pittoresco" – un quadro composto di felice integrazione dell'uomo nel contesto naturale («Un seno d'aqua limpida circondato d'alture e di colline coperte di case e di alberi, animato da una quantità di vascelli di ogni grandezza che vanno e che vengono e che si girano in ogni direzione, davvicino, da lungi, formano un colpo d'occhio dei più ameni e dei più pittoreschi») ²⁷, in una prospettiva arretrata e remota che consente una visione miniaturizzata. Nei successivi *Travels* (editi nel 1802 nella traduzione inglese di William Thomas) lo stesso scenario si pone già nei territori del *romantic*: «In order to form an idea of the romantic position of Stockholm, it will be well to cast a look over the accompanying

Essa però è unica con Jencoping e Norcoping che sia fabbricata di pietra e mattoni», A. Bichi, *Il Viaggio in Svezia*, p. 75.

²¹ L. Magalotti, *Relazioni di viaggio*, p. 231.

²² Cfr. D. del Pesco – A. Hopkins, *La città del Seicento*, Bari, G. Laterza & figli, 2014, pp. 66-67, 144, 161; e G. Curcio, *La città del Settecento*, Bari, G. Laterza & figli, 2008, pp. 71, 73.

²³ L. Magalotti, *Relazioni di viaggio*, pp. 288-303: *Natura degli abitanti*.

²⁴ A. Bichi, *Il Viaggio in Svezia (1696)*, cit.; e A. Raunio, «"Sono li svetesi chiamati l'italiani della Germania". Il viaggio di Alessandro Bichi in Svezia nel 1696», *Carte di viaggio*, 5, 2012, pp. 29-45.

²⁵ V. Alfieri, *Vita*, *Epoca III. Giovinezza*, cap. VIII, 1770.

²⁶ Cfr. G. Acerbi, *Il viaggio in Svezia e in Finlandia (1798-1799)*, redazione e commento a cura di L. Lindgren, Turku, Università – Soc. Finlandese di lingua e cultura italiana, 2005; sul viaggio e la sua relazione, cfr. V. De Caprio, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido IZZI, 1996; *Giuseppe Acerbi, i "Travels" e la conoscenza della Finlandia in Italia*, a cura di V. De Caprio e P. Gualtierotti, Manziana, Vecchiarelli, 2003; e più di recente V. De Caprio, «Sull'idea di *Grand Tour* e sul "Grand Tour alla rovescia" di Acerbi», *Carte di viaggio*, 4, 2011, pp. 27-35.

²⁷ G. Acerbi, *Il viaggio*, cit., p. 91.

map»²⁸. Romantica o pittoresca, la città di Stoccolma è finalmente oggetto di una visione estetica, come dimostra l'attenzione al punto di osservazione: «There are few cities in Europe more advantageously situated than the one of which I am speaking, whether it be considered in a commercial point of view, or with regard to the variety of scenery that presents itself to the eye. The latter is particularly enhanced by the different prospects of the water with which the city is every where indented and encompassed»²⁹. Con Acerbi, infatti, si passa da una visione cartografica e settoriale, a quello che si può definire il “colpo d'occhio” sulla città, uno sguardo che non misura più l'estensione, ma che cerca la visione estetica di un oggetto colto nella sua unità: «The point of view which is more striking than all the others, and where every stranger should stop and look around him, is the north bridge. Turning towards the city, you have in front a view of its whole extent, and of the forepart of the castle [...]. Thence, on the right, your eye takes a wide range, and perceives, among other objects, a number of hills [...]»³⁰; la descrizione della città si conclude con una nota pienamente settecentesca, che affianca al piacere generato dalla percezione visiva quello originato dall'immaginazione: «I will venture to say, that there are few cities which would afford such a magnificent point of view as the north bridge of Stockholm would then afford. To this is to be added the effect produced on the imagination, by the noise of the water rushing in a violent cataract through the arches of the bridge, which completes the romantic assemblage»³¹. Trattenutosi a Stoccolma per tutto l'inverno, Acerbi ha modo di vedere anche la Stoccolma meno nota, quella che, complice la gelata del Mälaren, perde la sua natura insulare per acquistarne una continentale, divenendo il lago il palcoscenico per i virtuosismi dei suoi abitanti³².

5. Stoccolma nell'Ottocento

Il tratto di discontinuità formale rappresentato da Stoccolma rispetto alle altre città europee tende ad attenuarsi nel corso del XIX secolo: la capitale, oggetto della oculata amministrazione statale, contiene lo sviluppo liberale, accogliendo una serie di opere architettoniche volte a bilanciare l'iniziativa privata. L'effetto che il sito genera nei viaggiatori italiani è quello di una città *storicizzata*, oggetto di una pianificazione centrale che ha modificato l'impianto originario; lo rileva, a metà secolo, il botanico Filippo Parlatore, che nel *Viaggio per le parti settentrionali di Europa fatto nell'anno 1851*, finisce per compilare una guida di Stoccolma, come annuncia il sommario del capitolo sesto³³. Questa forma di

²⁸ G. Acerbi, *Travels through Sweden, Finland, and Lapland to the North Cape in the years 1798 and 1799*, London, Mawman, 1802, I, p. 35.

²⁹ G. Acerbi, *Travels through Sweden*, p. 36.

³⁰ Ivi, p. 38.

³¹ Ivi, p. 39.

³² Ivi, pp. 39-40: «Those lakes, which in summer were brightened by the clear transparency of their waters reflecting every object on their banks, and presenting the animated picture of skiffs, oars, and small sails, are now turned into a place of rendezvous for man and children mingling in one throng. They walk, slide, fly about in sledges, or glide along on small skates. In the exercise of skating they display great dexterity and address, and amuse the spectators with the ease and quickness of their various movements; darting forward with the speed of arrows; turning and returning, and balancing their bodies according to inclination and circumstances, in such a manner that it is sometimes difficult to imagine what can be their principle of motion».

³³ F. Parlatore, *Viaggio per le parti settentrionali d'Europa fatto nel 1851*, Firenze, Le Monnier, 1854, p. 114: «Con il volgere dei secoli cambiano le città come cambiano le usanze dei popoli, ogni secolo si distingue per monumenti ed opere proprie nel progresso della umana civiltà»; e il sommario del cap. VI, p. 110: «Situazione ed origine di Stoccolma, suo stato presente, la *Stad*, Palazzo Reale, Chiesa di Riddarolma, Accademia delle scienze, Museo di zoologia, Erbari, Lettere di Linneo e notizie del suo erbario, Biblioteca dell'Accademia delle scienze, Biblioteca del Palazzo reale, Erbario di Celsius, Istituto Carolino, Spedale civile e Spedale militare, Giardino della Società di orticoltura, Palazzi e giardini di Haga, di Carloberga, di Drottingolma, Parco reale di Diugarde, Mosebacche, Crepuscoli della notte, Teatro reale».

relazione odeporica a metà tra la relazione del viaggio e la guida cittadina adotta anche Natale Condorelli *Nei due emisferi. Viaggi* (1899) che alterna il codice verbale a quello iconico: la relazione del catanese Condorelli è emblematica del capovolgimento nella rappresentazione della città di Stoccolma: se i primi viaggiatori italiani mal celavano il senso di superiorità rispetto a una realtà urbana che faticosamente si affrancava dalla campagna, alla fine dell'Ottocento Condorelli, estasiato di fronte alla grandiosità del palazzo del telegrafo, non può più evocare il profilo di Venezia per restituire l'esperire cittadino, ma è costretto ad attivare un altro paradigma, quello nordamericano: «Me ne avevano detto un mondo di bene; ma io, che ancora serbavo i ricordi dei grandi uffici telegrafici dell'America del Nord, non credevo di poter trovare a Stoccolma un così grandioso ufficio da far dei confronti nei quali quest'ultimo non ci perdeva»³⁴.

³⁴ N. Condorelli, *Nei due emisferi. Viaggi*, Milano, Baldini, Castoldi & Co., 1899, p. 356; sul cui viaggio cfr. C. Gallo, «Dalla Sicilia alla Scandinavia: le note di viaggio di Natale Condorelli», *Carte di viaggio*, 4, 2011, pp. 77-83.

Le città portuali di Livorno e Napoli nel *Voyage into the Mediterranean Seas* di Edmund Dummer

Salvatore Bottari

Università di Messina – Messina – Italia

Parole chiave: porti, città, Napoli, Livorno, Pisa, commercio, Inghilterra, Mediterraneo.

1. Premessa

Nel luglio 1682 l'ingegnere navale inglese Edmund Dummer, che nel luglio del 1682 ricevette l'ordine di imbarcarsi come *midshipman extraordinary* sulla nave da guerra inglese HSM Woolwich. Dummer era in contatto con Samuel Pepys, già Segretario dell'Ammiragliato. Dummer aveva il compito di raccogliere informazioni ed analizzare una serie di porti e di arsenali, prestando attenzione, soprattutto, alle modalità della costruzione delle navi. In particolare, gli era richiesto di esaminare la tipologia delle navi da guerra che avrebbe incontrato nel Mediterraneo, concentrandosi specialmente sui vascelli francesi. Il mese seguente la nave intraprese un viaggio verso il Mediterraneo destinato a durare due anni. Al rientro, Dummer realizzò un volume manoscritto ed illustrato ad acquerello, dal titolo *A Voyage into the Mediterranean Seas* (1685). Si tratta di un documento prezioso attraverso cui emerge il rilievo geopolitico conferito dalla politica estera inglese al Mediterraneo e l'interesse attribuito alle innovazioni tecnologiche in campo navale. Inoltre, il volume fornisce una cospicua mole di dati e notazioni utili per conoscere la situazione di porti, navi e arsenali nello scorcio del XVII secolo. La nave Woolwich, su cui si era anche imbarcato l'ambasciatore del Marocco dopo sei mesi di soggiorno in Inghilterra, giunse a Tangeri il 31 agosto 1682. Sarebbe poi partita alla volta del Levante passando a largo di Sardegna e Sicilia per raggiungere le isole Ionie. Sarebbe poi tonata verso la Sicilia per approdare a Messina.

2. A Napoli

Il 28 ottobre la nave Woolwich salpava da Messina alla volta di Napoli. Il vento spirava da Ovest-Nord-Ovest. Nello Stretto, i vortici erano così rapidi e la corrente così violenta che la nave manteneva a stento la rotta. Dummer notava che le acque erano più agitate sul versante siciliano dello Stretto. L'indomani, comunque, il vento cambiò direzione; spirava adesso verso Nord-Est e il tempo appariva buono. Il 31 ottobre, nei pressi di Capri, la nave affrontava una tempesta. L'1 novembre era comunque a Napoli, dove riceveva libera pratica il giorno seguente. Napoli agli occhi di Dummer appariva come una città ricca e adorna di molte bellezze, immersa in una natura lussureggiante: *“the soyle luxuriantly aboundeth with all things fitt for man's life and for speculation with so many stupendous things amongst the grotts, baths and subterranean fires as if nature here studyed on purpose to make herself admired”*. Non mancava di sottolineare la difficile situazione dell'ordine pubblico e il susseguirsi di ben 27 ribellioni in 300 anni, l'ultima delle quali, capeggiata da Masaniello, aveva provocato oltre sessantamila morti. A parte l'eccezionalità costituita dalla cattedrale di San Pietro nella capitale dello Stato della Chiesa, Napoli gli appariva bella quanto Roma per la magnificenza degli edifici pubblici e dei palazzi privati. Del resto – osservava – Napoli era la capitale del regno e la sede del viceré. Il viceré a Napoli – secondo Dummer – era una sorta di monarca assoluto. Il marchese di Los Vélez, nel momento in cui Dummer vi era giunto, era quasi al termine del suo mandato. Si diceva che in 7 anni avesse accumulato una fortuna pari a tre milioni di corone. Dummer descriveva poi i tre castelli della città: Castel dell'Ovo *“built upon a rock in the sea to the south of the Arsenall augmented and strongly fortified by Philip y^e 2^{da}”*; Castel Nuovo, *“a very fine fortress and much noble worke about it, first built by Charles Duke of Anjou and King of Naples, and repaired and beautified by Charles y^e 5th and his son Philip”*; Castel Sant'Elmo *“seated upon the top of the hill,*

overlooking the towne, it was pull'd downe and rebuilt by Charles y^e 5th, from it you view the country round about to sea and land, the hill itselpe is parcell'd into gardens". Sulla consistenza dell'esercito, Dummer non disponeva di dati precisi ed elencava delle stime peraltro già presenti nella pubblicistica inglese del primo Seicento, ad esempio, in George Sandys, *A Relation of a Journey begun an. Dom. 1610*, edito a Londra nel 1615 (p. 258): "*for every hundred fires are charged wit[h] 5 foot men; and there are 4.011.454 fires in this kingdom*". Si soffermava, poi, sul cosiddetto omaggio della chinea, ossia sull'atto di vassallaggio che il re di Napoli faceva al papa, in quanto detentore dei diritti feudali sul regno, inviando annualmente un tributo in denaro sulla groppa di un cavallo bianco. Saggiamente – continuava Dummer – il governo spagnolo evitava che la nobiltà avesse accesso a cariche di comando così da non consentirle di accrescere il proprio prestigio. Gli spagnoli preferivano presidiare il territorio con soldati stranieri. L'ingegnere inglese descriveva i napoletani come incostanti, impetuosi e vendicativi, dediti alle armi e alle rapine piuttosto che alla buona amministrazione. I napoletani che entravano al servizio del re, erano trasferiti nei Paesi Bassi, a Milano, in Sicilia o in Sardegna, "*and those of other places brought hither, and herein is observed a constant progression and circulation, and no doubt is a provission against many corruptions*". L'attenzione dell'ingegnere inglese era poi rivolta ai villaggi alle pendici del Vesuvio e allo stesso vulcano, a cui dedicava alcune rapide notazioni.

Con più attenzione, ovviamente, era descritto l'Arsenale che lo impressionava favorevolmente. "*[It] is a vey large covered building about 165 paces square, standing upon 154 pillars, beside the side walls and capable of building 10 or 12 gallys with in it at a time, without incumbrance*". Ne faceva anche parte un bacino capace di contenere 30 galee al sicuro dai pericoli e un locale per costruire e varare (secondo l'occasione) ottime navi. Questo arsenale era ubicato dietro la residenza del viceré e si trovava tra Castel dell'Ovo e il molo. Dummer aveva visto a Napoli 12 galee, tra vecchie e nuove, che, insieme alle 4 o 5 che si trovavano a Palermo, costituivano tutta la flotta che avevano al momento gli spagnoli in quei mari. Osservava che era stata appena varata una galea reale per il viceré di Sicilia, un'altra era in cantiere e tre galee stavano in servizio attraccate al molo con soldati e schiavi a bordo. Dopo alcune notazioni riguardanti il principe di Piombino che si trovava in quel momento a Napoli ma doveva raggiungere Livorno, Dummer descriveva il molo, lungo 500 passi e costruito a forma di lettera L. Si trattava di un lavoro ragguardevole, iniziato da Carlo II e portato a termine da Carlo V e da suo figlio Filippo II. Sopra il molo vi erano diverse batterie e si ergeva molto alto un Fanale o Lanterna. Tutto era stato lastricato con pietra da taglio. Una tempesta e una violenta mareggiata, tuttavia, avevano sommerso e devastato il molo, producendo considerevoli danni alle barche ormeggiate, "*for in March, the year before this [sic] shippes cut their masts by the board to secure themselves*". Il 9 novembre, la nave Woolwich riprendeva il largo alla volta di Livorno.

3. A Livorno

Giunto a Livorno venerdì 24 novembre 1682, Dummer sottolineava il ruolo importante che ebbero il granduca Cosimo I de' Medici e i suoi successori nello sviluppo urbano e commerciale di Livorno tanto da farne "*one of the strongest and most profitable townes in Europe*". Riferiva, poi, che l'ingegnere e cartografo inglese Robert Dudley, autore dell'opera *Dell'Arcano del Mare*, quando passò al servizio dei Medici progettò i bastioni della città. Il porto era adornato con un molo della lunghezza di circa seicento "*paces*" e predisposto per le navi di stazza maggiore; vi era anche un molo più piccolo, per le galee e i vascelli di minori dimensioni, che si trovava all'entrata della città tra un robusto castello e batterie ben attrezzate. Vi era a Sud Est una struttura regolare costituita da tre bastioni e sormontata da un cannone. Dai piedi di essa partiva un sentiero che collegava l'entrata della città con il molo grande tramite un ponte. Questo aveva come punto terminale uno spiazzale semicircolare ubicato proprio sul molo. Passando sotto il ponte tanto le navi di dimensioni maggiori quanto le imbarcazioni più piccole potevano raggiungere il Lazzaretto, "*a place for all persons and*

goods (which come from Turkey [sic] or parts suspected of the pestilence) to be aired in by the space of 40 dayes [sic] (call'd Quarantine) or you cannot have admission into the towne". In mare, a sud del molo, su un isolotto si ergeva l'alto edificio della Lanterna. Dummer era informato dal capitano in servizio nella guarnigione che il Gran Duca aveva proposto di costruire un presidio fortificato in modo da unire il Molo alla Lanterna. L'ingegnere inglese non mancava di notare i lavori in corso a Nord Ovest del porto, nel quartiere di Venezia Nuova, protetto da un provvisorio muro a mattoni dell'altezza di 16 piedi: si stava infatti erigendo un nuovo baluardo, il forte San Pietro d'Alcantara.

Dummer risiedette tra Livorno e Pisa dalla fine di novembre all'11 febbraio del 1683. La sua permanenza gli diede modo di studiare il sistema di governo assolutistico mediceo e di osservare la realtà sociale di Livorno e Pisa. Sulla finanza pubblica toscana osservava che i terreni non erano sottoposti a tassazione, invece il prelievo fiscale avveniva sui prodotti della terra e che *"no horse or other beast, house or land can be sold or daughter married but for every 100 crownes 7 ¾ p. cent is paid to the Duke"*. Rilevava ancora come *"the annual Customes of Legorne are said to bee 130.000 crownes; more from Florence and Sienna [sic], by gabbels of gates, contracts, tiths, meal, salt, profits of offices, farming of ovens, tobacco, acquavitaie, posts, paper and divers other wayes"*. In tutto le entrate annuali assommavano a 1.300.000 corone che equivalevano a 300.000 sterline. Le ulteriori notazioni di Edmund Dummer riguardavano l'uso della pirateria e, in particolare la licenza data a molti corsari di agire nelle acque del Granducato di Toscana non soltanto contro le navi ottomane ma talvolta anche contro quelle di stati cristiani. Secondo Dummer, non vi era popolo più impaurito dalla peste degli italiani, tanto che avevano creato una Dogana che rilasciava o negava il diritto di commerciare a nativi o stranieri seguendo dei particolari dettami: non dovevano provenire da luoghi in cui si sospettava che infierisse la peste; dovevano portare con sé la patente di sanità. Si trattava di regole severe che talvolta divenivano così rigorose da recare un danno intollerabile ai mercanti. A Livorno vi era un cancelliere che decideva se dare o negare la libera pratica alle navi mercantili. Si trattava di un uomo di fiducia del Granduca. Il cancelliere non prendeva nessuna decisione senza prima informarne il Governatore; ma a sua volta il governatore si atteneva sempre al parere del cancelliere. La paura delle peste aveva creato quasi un piccolo incidente diplomatico. Infatti, raccontava Dummer, sulla nave Woolwich, con cui era salpato dall'Inghilterra, era stata imbarcata una scultura posta in una cassa di legno. La scultura doveva raggiungere l'inviato inglese a Firenze Thomas Dereham per essere donata al Granduca. Ebbene la scultura venne prima sottoposta alla Quarantena nel Lazzaretto. Ai mercantili che giungevano a Livorno talvolta era concessa libera pratica per solo una parte del loro carico. Non di rado, peraltro, alle navi che dovevano effettuare delle consegne o che giungevano a Livorno per trovare riparo dal cattivo tempo non era consentito l'immediato attracco e dovevano attendere anche tre o quattro giorni mentre avrebbero avuto la necessità di ottenere un immediato ristoro. Dummer affermava che gli erano trattati alla stessa stregua di altre nazioni, ad eccezione dei francesi, di cui i sudditi del Granduca erano terrorizzati. I francesi, infatti, venivano accolti con maggiore deferenza e quando in circostanze analoghe degli inglesi chiedevano la libera pratica a loro era immediatamente concessa. Questo induceva Dummer a giudicare ridicolo concedere ad alcuni la libera pratica quando vi erano condizioni di uguale o maggiore pericolo di contagio. In ogni caso, l'ingegnere inglese non mancava di sottolineare che l'attuale funzionamento della dogana recava vantaggio al governo e profitto agli italiani.

L'Arsenale di Pisa gli apparve piccolo, ma comunque capace di costruire sei galee alla volta, sufficienti *"for the Grand Duke of Tuscany either for expence of timber or condition of his Navy, which consisteth (to my best information) but of 3 gallys [sic] floating, and in good repair, one decay'd, one almost finished and another just begun, on which annually thy goe to the Fair at Messina"*. Svolgeva alcune considerazioni su Pisa, città un tempo *"of great*

reputation and an ancient common wealth". I contrasti con Venezia, e soprattutto con Genova e, infine, con Firenze ne determinarono la decadenza e la caduta in mano fiorentina. In seguito le famiglie più eminenti furono costrette a trasferirsi a Firenze, mentre "*its inferiour populace*" fu tradotto "*to the late built and more mercantile towne of Legorne, soe that it seemes [sic] now not so much a city of men as of houses and pallaces*". A parte i palazzi disabitati, Dummer ricordava che Pisa era sede dei Cavalieri di Santo Stefano, l'ordine voluto dal granduca Cosimo I e istituito nel 1562 con la bolla papale *His Quae* (1562) da Pio IV. Inoltre, grande rilievo aveva lo studio pubblico della Sapienza.

4. Conclusioni

Il viaggio di Dummer ci offre uno spaccato del Mediterraneo in una congiuntura di rilievo per la politica estera inglese. L'occupazione inglese di Tangeri giungeva, infatti, al capolinea. Il Mediterraneo, peraltro, restava un fronte caldo nella proiezione di potenza in competizione con la Francia. Anzi, la presenza nel Mediterraneo diveniva proprio nel secondo Seicento una delle linee di fondo della politica estera inglese. Il quadro era complicato dalla situazione interna dell'Inghilterra, dove le tensioni tra le forze parlamentari, e tra una parte crescente di esse e il sovrano, si nutrivano di quelle paure e di quelle aspettative che avrebbero avuto qualche anno dopo come punto di caduta la fuga di Giacomo II in Francia e la proclamazione a sovrani d'Inghilterra di Guglielmo III d'Orange e Maria Stuart. In un contesto siffatto, il *Voyage* di Dummer, pur traendo qualche elemento dalla letteratura odeporea precedente, è soprattutto un documento che doveva servire alla politica, come si evince dall'attenzione con cui guardava ai porti, alle navi, agli arsenali e, in molti casi, alla situazione socioculturale, all'amministrazione e ai sistemi di governo adottati nei luoghi visitati. Napoli e Livorno costituiscono due luoghi e contrassegnano due momenti importanti di questo viaggio. In particolare, il porto toscano aveva assunto ormai un ruolo di rilievo nel commercio mediterraneo inglese ed era anche un punto di irradiazione ideale per estendere la propria influenza geopolitica ed osservare gli altri attori in campo.

Bibliografia

The British Library, King's Ms 40, *A Voyage into the Mediterranean Seas, containing (by way of Journall) the Viewes and Descriptions of such remarkable Lands, Cities, Towns, and Arsenalls, their severall Planes, & Fortifications, with divers Perspectives of particular Buildings which came within the compass of the said Voyage; Together with the Description of 24 Sorts of Vessells, of common use in those Seas, Designed in Measurable Parts, with an Artificiall Shew of their Bodies, not before so accurately done, Finished in the Yeare 1685, by E. Dummer.*

G. Clark, *The Later Stuarts, 1660-1714*, Oxford, Oxford University Press, 1955.

J. S. Corbett, *England in the Mediterranean: a study of the rise and influence of the British Power within the Straits, 1603-1713*, 2 voll., London, Longmans, Green and Co., 1917.

C. Fox, «The Ingenious Mr Dummer: Rationalizing the Royal Navy in Late Seventeenth-Century England», in *The Electronic British Library Journal*, 2007, article 10.

Ph. MacDougall, «Dummer Edmund», in *Oxford Dictionary of National Biographies*, Oxford, Oxford University Press, Oxford, vol. 17, 2004, pp. 184-185.

C. Mangio, «Un Mediterraneo inquieto e tempestoso», in *Livorno e il Mediterraneo da un viaggio di Edmund Dummer*, Livorno, Cassa di Risparmio di Livorno, 1996, pp. 171-201.

L. Nuti, «To make the whole progress a lineall visible demonstration': the Journal of Edmund Dummer», *Word & Image*, 15, 1999, pp. 292-305.

G. Pagano de Divitiis, *Mercanti inglesi nell'Italia del Seicento. Navi traffici egemonie*, Venezia, Marsilio, 1990.

George Sandys, *A Relation of a Journey begun an. Dom. 1610*, London, W. Barret, 1615, p. 258.

La molteplicità descrittiva come approccio metodologico per la ricostruzione dell'esperienza della città di Venezia tra XVIII e XIX secolo

Valeria Finocchi

Università di Venezia Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: esperienza, guide, diari, vedute, confronto, percezione, rappresentazione.

1. Introduzione

Il presente intervento intende mettere in luce alcune caratteristiche peculiari del rapporto tra spazio urbano e suoi fruitori, in un contesto specifico, la città di Venezia e la sua laguna, tra XVIII e primi decenni del XIX secolo¹. Esso si propone di tracciare dei percorsi di analisi e interpretazione relativi alle modalità con le quali si percepiva, si interagiva e si faceva esperienza dello spazio urbano veneziano in un momento particolare della sua storia, quello cioè in cui la città lagunare si trasforma da capitale di uno Stato di rilievo, ancorché in declino, a provincia di imperi stranieri. Una trasformazione che non fu solo politica, ma incise nella sostanza della sua immagine, ovvero che condusse Venezia a spogliarsi progressivamente delle sue vesti “serenissime” e a offrirsi allo sguardo e al corpo di coloro che ne percorrevano gli spazi per come essa appariva e non primariamente per ciò che aveva rappresentato in secoli e secoli di storia Repubblicana, dando peraltro luogo a nuove letture e interpretazioni, talvolta lontane dalla *verità che risiede nella sua forma*².

Tale studio ha richiesto un approccio metodologico che è, in sostanza, l'oggetto del presente contributo, nella misura in cui esso prende in considerazione il fenomeno del viaggio e del soggiorno a Venezia da parte di visitatori *foresti* non tanto come fonte di materiali significanti, ma soprattutto come campo all'interno del quale questi entrano in relazione, dialogano tra loro e concorrono a definire non solo l'immagine – o le immagini – della città di Venezia, ma la dimensione della sua esperienza e il modo in cui essa si ricrea costantemente agli occhi del visitatore, coerentemente con la sua struttura. Le fonti prese in considerazione non sono necessariamente solo quelle prodotte dai forestieri durante o dopo il loro viaggio, descrizioni più o meno autentiche o legate a schemi narrativi e retorici affermati (cronache o diari di viaggio e guide della città di pubblicazione estera). Oltre a questi, infatti, si considerano tutte le opere elaborate da artisti e letterati veneziani per i destinatari stranieri, in particolar modo le immagini in pittura e a stampa che rientrano nel genere del vedutismo, ma anche tutte le pubblicazioni che a vario titolo rientrano nel genere delle guide di città. Tali fonti sono state raccolte e catalogate in un database che ha permesso una loro più agile interpolazione e dunque un approfondito confronto.

Un approccio siffatto si differenzia dalla maggior parte degli studi dedicati all'incontro tra Venezia e i protagonisti del Grand Tour, che si sono in prevalenza concentrati alternativamente sulle fonti testuali e su quelle visive, ponendosi comunque come punto di riferimento imprescindibile per il presente studio³. È possibile comunque richiamare alcuni contributi che si contraddistinguono per il tentativo di mettere in relazione fonti diversificate, tra i quali ancora il più significativo è forse il catalogo della mostra *Venezia da Stato a mito*

¹ Esso muove dalla ricerca svolta da chi scrive nell'ambito del dottorato di ricerca. Cfr. V. Finocchi, *Venezia tra esperienza e rappresentazione. Criteri e strategie per la fruizione della città*, tesi di dottorato, tutor prof. Giuseppe Barbieri, Università Ca' Foscari Venezia, 2013.

² S. Bettini, *Idea di Venezia*, Venezia, Fantoni, 1954.

³ Per quanto riguarda le fonti narrative su Venezia, sebbene piuttosto datato, resta fondamentale il doppio volume *Viaggiatori stranieri a Venezia*, atti del Congresso (1979), a cura di E. Kanceff, Genève, Slatkine, 1981. Per quanto riguarda le fonti visive si vedano i riferimenti più avanti nel testo.

del 1997⁴, specialmente nella seconda parte, che tuttavia prende in analisi il “viaggio a Venezia” all’interno di un campo più vasto di analisi⁵. In questo contributo, invece, l’analisi e la messa in relazione delle fonti visive e testuali connesse al tema del viaggio permette di mettere a fuoco più direttamente alcune costanti significative dell’approccio alla città, ma anche scarti e difformità di giudizi altrettanto degni di nota, al fine di comprendere se, come e quanto l’esperienza di Venezia influenzi la sua rappresentazione e ne sia a sua volta influenzata.

2. L’incontro tra Venezia e i forestieri: ambiti d’indagine e un caso-studio

È necessario ora chiarire brevemente quali siano gli aspetti principali che emergono dal lavoro di interpolazione delle fonti di viaggio veneziane. Operando uno sforzo di sintesi, possiamo individuare tre ambiti di indagine: il primo riguarda i caratteri principali e peculiari dell’incontro con la città nel suo complesso, ovvero quali siano gli elementi costitutivi veneziani su cui principalmente si concentra l’attenzione dei visitatori e come questa si modifichi nel tempo; il secondo considera più direttamente la forma e la struttura della città e i modi della sua visita, in particolare di come la prima influenzi la percezione, anche fisica, della città e di come si tenti di dare soluzioni alle difficoltà esperite dai *foresti* attraverso l’individuazione di percorsi privilegiati; il terzo concerne il modo in cui il rapporto tra città e visitatori determina i caratteri della rappresentazione di taluni spazi urbani, conseguentemente influenzi la loro percezione e talvolta la loro trasformazione urbanistica.

Non potendo, per ragioni di tempo e spazio, in questa sede prendere in considerazione ciascuno di questi ambiti, si propone un argomento relativo al secondo di quelli indicati, che ci pare il più interessante per la ricchezza delle fonti utili alla sua illustrazione.

Una lettura, anche sommaria, della maggior parte delle fonti di viaggio straniere, rende immediatamente palese come l’incontro con la peculiare struttura di Venezia da parte dei visitatori rechi un certo disagio, o quantomeno una difficoltà di orientamento, dovuta al carattere organico, in buona parte *irrazionale*, del suo impianto urbanistico. Ne deriva la consuetudine di associare a Venezia il concetto di labirinto, che ha qui un carattere denotativo⁶ e che non va letto per forza di cose in senso negativo, in quanto perdersi nel labirinto veneziano si rivela una condizione necessaria, forse imprescindibile, per giungere a una comprensione *sensibile* della sua struttura.

Ne deriva comunque la necessità, da parte degli strumenti antichi predisposti alla visita, nonché da quelli concepiti per preservarne memoria, di razionalizzare questo spazio, proporre delle chiavi di lettura e di interpretazione, che si modificano sensibilmente tra i primi decenni del XVIII secolo e del XIX, in un processo che a nostro avviso ha come agente proprio le esigenze del pubblico *foresto*. Va infatti notato come la maggior parte delle fonti di pubblicazione veneziana della prima metà del Settecento insistano su una razionalizzazione che esula dalle prerogative intrinseche del tessuto urbano (con la sola eccezione della fenditura netta operata dal Canal Grande) e si imposta sulla divisione amministrativa in sestieri e sul sezionamento quasi chirurgico dei suoi spazi (in contrasto con la struttura continua, *capillare*, della città), contribuendo a far prevalere un certo senso di virtualità e

⁴ *Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto-30 novembre 1997), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1997.

⁵ Altre mostre, più recenti, hanno utilizzato tale approccio, con esiti molto positivi in termini di chiarezza di esposizione, sebbene esse si concentrino su un aspetto molto specifico della storia di Venezia; si veda, a titolo di esempio: *Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre 2015-febbraio 2016), a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, 2015.

⁶ Ad esempio in F. M. Misson, *Viaggio in Italia*, 1702, tr. it. a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L’epos, 2007, p. 86; E. Rangoni de Gonzague, *Lettres de Madame la Princesse de G***. *Écrites à ses Amis, pendant le cours de ses voyages d’Italie, en 1779* [...], A Paris chez P.-J. Duplain, Libraire, 1790, p. 63.

staticità che raramente include elementi che rispondano ai bisogni reali del visitatore⁷, bensì porta avanti un'impostazione ideologica di celebrazione della Serenissima e dei suoi Monumenti ancora legata ai modelli delle descrizioni cinquecentesche⁸. Ci riferiamo, nello specifico, al *Ritratto di Venezia* di Domenico Martinelli⁹, alla *Guida de' forestieri* di Vincenzo Coronelli¹⁰ e alla *Cronica veneta* di Pietro Antonio Pacifico¹¹, ma anche alle più antiche raccolte di vedute a stampa, ovvero le *Fabriche, e vedute di Venezia*, di Luca Carlevarijs (1703)¹² e le *Singolarità di Venezia* sempre di Coronelli (1708-1709). Se quest'ultima opera segue la partizione per sestieri, Carlevarijs finanche organizza la raccolta come un «itinerario narrativo, svincolato [...] nella sequenza da una logica strettamente topografica»¹³, organizzando le vedute degli edifici secondo un esclusivo ordine tipologico: edifici sacri, devozionali e assistenziali, seguiti dalle fabbriche pubbliche e da quelle private.

L'unico strumento che, in queste date, mostra una effettiva utilità sul piano dello spostamento all'interno dello spazio urbano è la pianta di Venezia inserita da Coronelli all'interno della sua *Guida*, la quale non guarda ai modelli cinque-seicenteschi (a partire dalle due vedute di Jacopo De Barbari e di Benedetto Bordone) ma adotta il punto di vista zenitale¹⁴ e viene arricchita da una serie di diciture, toponimi degli edifici principali e soprattutto numeri che fanno riferimento a un elenco dei principali canali, dei ponti e dei traghetti, la cui conoscenza è fondamentale presupposto per muoversi in città. Coronelli, dunque, se nel testo della guida non riesce a superare l'impostazione dominante, comunque si dimostra attento alle esigenze *reali* dei visitatori.

Diverso è il caso del celebre *Forestiere illuminato*¹⁵, edito per la prima volta nel 1740, nella cui descrizione della città, sebbene ancora divisa in sestieri, il presupposto *touristico* è prevalente: non solo edifici di diverse tipologie sono correttamente organizzati secondo un criterio di prossimità, offrendo dei veri e propri itinerari, ma compaiono puntuali indicazioni per spostarsi da un monumento all'altro, nel suggerire, ad esempio, di muoversi *a destra* e a

⁷ Nelle fonti diaristiche, infatti, non emerge la percezione “esperienziale” di una simile regolarità se non quando dichiarata nelle brevi introduzioni descrittive.

⁸ In primis la *Venetia città nobilissima e singolare* di Francesco Sansovino, pubblicata nel 1581.

⁹ L'opera di Domenico Martinelli viene pubblicata nel 1684 per i tipi di Gio. Giacomo Hertz, e successivamente nel 1704 e nel 1705 per l'editore Lorenzo Baseggio.

¹⁰ L'opera di Coronelli è la prima guida della città espressamente dedicata a destinatari stranieri e anche quella che riscosse il maggior successo nella prima metà del Settecento, come testimoniano le molte edizioni; la sua complessa vicenda editoriale è stata ricostruita in J. Javier Gutiérrez, «La *Guida de' Forestieri* di Vincenzo Coronelli: appunti per una storia delle guide di Venezia per viaggiatori», in *Studi Secenteschi*, 53, 2012, pp. 111-140. Siamo a conoscenza di sette edizioni, la prima del 1797, l'ultima, postuma, del 1744, pubblicate da diversi stampatori.

¹¹ La cronaca redatta da Pietro Antonio Pacifico (denominata *Cronica* o *Cronaca* a seconda delle edizioni) viene pubblicata per la prima volta nel 1797, lo stesso anno della *Guida* del Coronelli, e ristampata diverse volte fino al 1793 (nel 1736, 1751 e 1777) in differenti tipografie. Qui, peraltro, nell'ambito di ciascun sestiere, i monumenti vengono organizzati secondo criteri tipologici: chiese (a loro volta suddivise in *chiese di frati*, *chiese di monache* e altre chiese), scuole grandi, fabbriche e cose notabili.

¹² Che, com'è noto, nel frontespizio fa riferimento esplicito a destinatari altri rispetto alla città: «[...] è stato il sommo desiderio di rendere più facili alla notizia de Paesi Stranieri le Venete Magnificenze».

¹³ E. Concina, «Luca Carlevarijs, pittor nostro e matematico», in *Luca Carlevarijs, Le fabbriche e Vedute di Venetia*, catalogo della mostra (Udine, 4 dicembre 1995-20 gennaio 1996), a cura di I. Reale, Venezia, pp. 9-15, qui pp. 10-11.

¹⁴ A Venezia, esisteva un solo esempio precedente, ovvero il *Disegno della pianta di Venezia* di Alessandro Badoer (1626).

¹⁵ L'opera, per la prima volta edita nel 1740 da Giovanni Battista Albrizzi, è forse la più importante tra quelle analizzate a livello di fortuna editoriale. Essa va a sostituire la *Guida* del Coronelli come principale strumento per la visita a Venezia dei forestieri. La vicenda editoriale è dunque lunga e complessa, poiché del *Forestiere illuminato* (in talune edizioni *Forestiero* o *Forastiero*) si conoscono almeno nove edizioni (che presentano in alcuni casi più di uno stato) in lingua italiana (1740, 1764, 1765, 1772, 1784, 1792, 1795, 1796, 1806) e tre in lingua francese (due del 1772 e una senza data).

manca o dando indicazione del nome della strada da percorrere¹⁶. Non compare qui alcuna pianta, ma un apparato illustrativo composto da vedute a stampa dei monumenti principali eseguite da Francesco Zucchi¹⁷, tra le quali alcune molto interessanti poiché presentano punti di ripresa più spiccatamente “performativi”, che descrivono la prospettiva del visitatore nel giungere a Venezia secondo quattro “accessi”, come la *veduta di Venezia venendo dalla parte di Mestre*, in un rapporto esplicito, sul piano della finalità turistica, tra testo e immagini.

In estrema sintesi, si cerca progressivamente di combinare lo *spazio* veneziano con il suo *tempo*, ovvero con la componente temporale insita nell’esperienza del peculiare tessuto veneziano. Se ciò avviene, nelle fonti testuali (ma anche in coeve pubblicazioni straniere che ad esse si ispirano), solo a partire dalla metà del Settecento, va rilevato che tale impresa sembra verificarsi con anticipo e maggior chiarezza nell’ambito della produzione di immagini pittoriche e soprattutto di raccolte di vedute a stampa, successive a quelle di Carlevarijs e Coronelli, nelle quali l’impostazione della sequenza degli edifici o degli spazi rappresentati è chiaramente legata alla precisa idea di città che si intende veicolare. Si fa riferimento in primo luogo al *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa¹⁸, il quale nell’esemplare marciano del 1717 circa presenta una successione delle tavole estremamente indicativa della volontà di costruire un itinerario per la città attraverso le immagini: alle prime otto tavole che raffigurano gli edifici dell’area marciana, seguono tredici vedute che descrivono un percorso lungo il Canal Grande, dalla Dogana sino al Monastero di Sant’Andrea; vengono poi trenta tavole ordinate secondo i sestieri e le isole principali della laguna. Una simile impostazione si riscontra in un esemplare conservato presso la Biblioteca Casanatense di Roma¹⁹, mai preso in considerazione nei principali studi su Lovisa²⁰, che presenta una sequenza analoga a quella delle guide veneziane di metà secolo, mancante però della sezione sul Canal Grande, che compare per la prima volta come *itinerario* che supera almeno in parte la partizione preordinata in sestieri, come avviene anche nel più celebre *Prospectus Magni Canali Venetiarum* di Canaletto e Visentini (1735), soprattutto nell’edizione ampliata del 1742²¹.

Va pertanto sottolineato come l’adozione di una struttura “performativa” della descrizione di Venezia, sia essa testuale o visiva, si riscontri prima nelle raccolte di vedute, piuttosto che nella letteratura periegetica, evidentemente per la maggiore efficacia delle immagini a fini promozionali e soprattutto come *souvenirs* della visita, in una città che non poteva mettere a

¹⁶ Questo perché: «Io qui non intraprendo di celebrar cogli encomi le rare prerogative, al mondo sole, di questa inclita né mai abbastanza lodata Città, [...] mio disegno si è di esporre compendiosamente alla vista del Forestiere, ciocchè di più raro e ragguardevole vi si truova, e di guidarlo passo passo per tutti quei luoghi, ove possa restar paga la sua giusta curiosità e soddisfatti i suoi desideri», ed. 1740, p. 7.

¹⁷ Pubblicate nello stesso anno in un volume indipendente dal titolo *Teatro delle fabbriche più cospicue in prospettiva, sì pubbliche, che private della città di Venezia*, il quale presenta tutte le tavole contenute nella guida, ma in un ordine differente.

¹⁸ Nota sui vari stati e sul fatto che è un discorso complesso che non si può affrontare qui p. 136. Le tavole che fanno parte della raccolta Lovisa vengono pubblicate con un ritmo di circa due al mese dal 1715 al 1717 e vengono infine proposte in un unico volume con frontespizio e indice, che esce per la prima volta presumibilmente alla fine del 1717. Come ha giustamente chiarito Jurgen Schulz in un recente saggio, nel caso del *Gran Teatro di Venezia* non è possibile parlare di vere e proprie edizioni, sebbene esistano diversi frontespizi, ma è più corretto parlare di stati, identificati nelle diverse copie conservate presso le biblioteche italiane e straniere. Cfr J. Schultz, «Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa», in *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, 2000, pp. 443-457.

¹⁹ L’esemplare compare nel catalogo della biblioteca con la data 1709, ma a nostro avviso va collocato cronologicamente alla fine del quarto decennio del Settecento, poiché non compare nessun privilegio, scaduto nel 1735 circa.

²⁰ Si veda il recente paragrafo su Lovisa in D. Succi, *Venezia nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento*, Castelfranco Veneto (TV), Cecchetto Prior Alto Antiquar, 2013.

²¹ Con il titolo *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*, che nella seconda parte consiste in un percorso a ritroso da Santa Chiara a San Marco.

disposizione dei visitatori oggetti d'altro tipo, ad esempio reperti antichi, a cui affidare la memoria del proprio soggiorno in laguna.

Se infatti si confrontano questi assunti con testi forestieri di fine Settecento, si può notare come nel corso del XVIII secolo questi abbandonino l'impostazione "virtuale" a cui abbiamo accennato e assumano una struttura simile a quella delle raccolte a stampa prima di quanto faranno le guide prodotte a Venezia. Questo genere di fonti ci aiuta a comprendere, infatti, che l'approccio reale alla città era molto diverso da quello suggerito dalle guide settecentesche, com'è peraltro comprensibile e di come fosse molto più utile, ai fini della sua comprensione, lasciarsi "vincere" dal tessuto urbano veneziano. Si prenda ad esempio la testimonianza di James Edward Smith²²: il passaggio tra Cannaregio, san Polo e Dorsoduro avviene senza soluzione di continuità, così come tra Castello e Cannaregio nella zona di San Zanipolo, lungo una direttrice che collega quest'ultimo ai Gesuiti, attraverso le Fondamenta Nuove, che proprio in questi anni diventano uno dei luoghi preferiti per la *promenade*.

Perché le guide si adeguino a queste istanze, infatti, bisognerà attendere la fine della Repubblica e il secondo decennio dell'Ottocento, quando verrà finalmente proposta una visita della città libera dallo schematismo dei sestieri e dalla componente ideologica nella scelta dei monumenti da mostrare e delle informazioni da trasmettere. Questo non ancora pienamente nella *Guida di Venezia o amico delle belle arti* di Gianantonio Moschini (1815) o nel *Forestiere istruito* di autore anonimo (1819), ma soprattutto negli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri, la cui prima edizione risale al 1821-22²³. Quadri infatti sceglie la "giornata" come cornice all'interno della quale collocare le informazioni, inserendo la trattazione dei monumenti all'interno di una griglia suddivisa in quattro colonne, le quali contengono, nell'ordine, i dati relativi alla "Località", al "Numero progressivo" che associa ai monumenti, agli "Oggetti, Epoche ed Autori" e, infine, alle "Cose Meritevoli di particolare attenzione ed osservazione". Egli costruisce, dunque, uno strumento estremamente maneggevole e duttile, che ben può adattarsi alle esigenze del visitatore, supera l'impostazione in sestieri e costruisce degli itinerari di visita decisamente più interessanti sul piano dell'esperienza. La prima giornata si concentra solamente sull'area marciana che viene indagata in ogni minimo dettaglio; la terza, invece, al Canal Grande, come già aveva fatto Moschini, che si afferma definitivamente come spazio di visita e al quale non a caso Quadri dedica anche una raccolta di vedute dal titolo *Il Canal Grande di Venezia* edita nel 1828, le cui tavole vennero incise da Dionisio Moretti.

Quello di Antonio Quadri è dunque un approccio pienamente razionale, che raramente si abbandona alla trattazione erudita o a procedimenti retorici di antica consuetudine, anzi fornisce i dati storici secondo un taglio critico personale e calzante. Se dunque da una parte la città inizia a essere osservata, studiata e proposta secondo criteri il più possibile scientifici e oggettivi, come avviene all'incirca negli stessi anni, sul versante iconografico, con *Le fabbriche più cospicue di Venezia* di Leopoldo Cicognara, Antonio Diedo e Gian Antonio Selva (i quali, peraltro, ordinano i monumenti prevalentemente secondo il criterio di prossimità, con qualche scarto), altro percorso intraprendono molti autori stranieri, che iniziano a guardare e rappresentare Venezia trasfigurandola in un orizzonte di senso totalmente soggettivo.

²² J. E. Smith, *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787* [...], London, printed for the Author, by J. Davis, 1793.

²³ Cfr. V. Finocchi, «Gli *Otto giorni a Venezia* di Antonio Quadri nel panorama delle guide della città tra XVIII e XIX secolo», *Venezia Arti*, 22-23, 2008-2009 (2013), pp. 159-161.

Bibliografia

- Acqua e cibo a Venezia. Storie della laguna e della città*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre 2015-febbraio 2016), a cura di D. Calabi, L. Galeazzo, Venezia, Marsilio, 2015.
- S. Bettini, *Idea di Venezia*, Venezia, Fantoni, 1954.
- E. Concina, «Luca Carlevarijs, pittor nostro e matematico», in *Luca Carlevarijs, Le fabbriche e Vedute di Venetia*, catalogo della mostra (Udine, 4 dicembre 1995-20 gennaio 1996), a cura di I. Reale, Venezia, pp. 9-15.
- V. Finocchi, «Gli Otto giorni a Venezia di Antonio Quadri nel panorama delle guide della città tra XVIII e XIX secolo», *Venezia Arti*, 22-23, 2008-2009 (2013), pp. 159-161.
- V. Finocchi, *Venezia tra esperienza e rappresentazione. Criteri e strategie per la fruizione della città*, tesi di dottorato, tutor prof. G. Barbieri, Università Ca' Foscari Venezia, 2013.
- J. Gutiérrez Carou, «La Guida de' Forestieri di Vincenzo Coronelli: appunti per una storia delle guide di Venezia per viaggiatori», in *Studi Secenteschi*, 53, 2012, pp. 111-140.
- F. M. Misson, *Viaggio in Italia*, 1702, tr. it. a cura di Gianni Eugenio Viola, Palermo, L'epos, 2007, p. 86.
- E. Rangoni de Gonzague, *E. Rangoni de Gonzague, Lettres de Madame la Princesse de G**. Ecrites a ses Amis, pendant le cours de ses voyages d'Italie, en 1779 [...]*, A Paris chez P.-J. Duplain, Libraire, 1790, p. 63.
- J. Schultz, «Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa», in *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, 2000, pp. 443-457.
- J. E. Smith, *A sketch of a tour on the continent, in the years 1786 and 1787 [...]*, London, printed for the Author, by J. Davis, 1793.
- D. Succi, *Venezia nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento*, Castelfranco Veneto (TV), Cecchetto Prior Alto Antiquar, 2013.
- Venezia da stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto-30 novembre 1997), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1997.
- Viaggiatori stranieri a Venezia*, atti del Congresso (1979), a cura di E. Kanceff, Genève, Slatkine, 1981.

Tassonomia/e per un immaginario veneziano del turista

Francesco Trovò

Università di Venezia Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: Venezia, turismo, immaginario, arte, letteratura.

Pensiamo¹ a Venezia come a un'eredità preziosa e fragile: un modello di bellezza e di ingegnosità, minacciato dalle fatali insidie del tempo, della natura e della crudeltà umana. Si tratta di un modo di vedere, che coincide con quello del poeta e critico vittoriano John Addington Symonds², che scrisse del «pathos di una città che sprofonda nel sepolcro tra il fango e la salsedine». Il concetto è moderno: resiste tuttora ma segna anche una netta frattura col passato. Durante il periodo della dominazione francese e austriaca (1797-1866) alla città fu assegnato il ruolo non di vittima bensì di oppressore, e la si accusò di ogni possibile crimine del repertorio del malgoverno. Alla fine del XVII secolo il potere e il buon nome di Venezia si stavano già affievolendo, e per gli osservatori esterni il suo fascino andava acquisendo un significato sinistro. Quest'idea di Venezia perdurò ben oltre l'inizio del XIX secolo. La leggenda di una popolazione corrotta, di uno Stato fondato in senso metaforico e letterale sul fango, servì a spiegare la lunga sopravvivenza dell'odiosa Repubblica, e a giustificare Napoleone per averne determinato la fine nel 1797³.

Dopo il 1797 ci si preoccupò ben poco di conservare l'integrità della vecchia città lagunare, descritta nelle vedute di Bellini, Bellotto, fino a Canaletto. Il fascino della città non crebbe fino a che un radicale cambiamento di gusto e di cultura non riuscì a darle un nuovi significati e identità. Le opere dei pittori britannici rivelano come la sensibilità moderna, nel suo evolversi, si sia riappropriata di Venezia e, in un certo senso, l'abbia anche reinventata.

Per un lungo periodo dopo l'estinzione della vecchia Repubblica, gli spiriti sensibili trovarono il *genius loci* della città poco adatto se non addirittura repellente. I dipinti di Turner⁴ lo documentano molto bene. Egli visitò Venezia più volte fra il 1819 e il 1851, e abbandonò le convenzioni della veduta italiana rifiutandosi di *mettere in scena* Venezia alla maniera dei vedutisti veneziani dal XV al XVIII secolo. Nei suoi dipinti sposta degli elementi della veduta, restringe le rive sui canali, sposta campanili e palazzi: Venezia è al tempo stesso passato e presente e un'interpretazione della città che nessuno aveva visto davvero. Si tratta di esegesi visive, in cui sono esposte le idee correnti sulla città e sulla sua storia. La città vaporosa e indistinta di Turner, che si libra come un miraggio fra mare e cielo è la rappresentazione visiva della descrizione di Lord Byron nel «Childe Harold's Pilgrimage»⁵.

È la stessa natura che Turner nei suoi ultimi quadri mostra in maniera sempre più eloquente: Venezia è pressoché scomparsa – dissolta e tramutata in *aerea distanza* – e ci resta l'evocazione

¹ A differenza della presentazione svoltasi durante il convegno AISU 2017 a Napoli il giorno 8 settembre 2017 (sessione E10), nel presente contributo non si è ritenuto di inserire immagini a supporto del testo per la difficoltà della selezione e in considerazione delle norme redazionali. Il presente paper rielabora parzialmente il contenuto delle tesi di laurea in Architettura coordinate *Letture e progetto delle superfici architettoniche dell'edilizia storica veneziana: caratteri costitutivi, dinamiche del mutamento e questione normativa*, laureandi P. De Dato; S. Scamperle; F. Trovò; relatore F. Doglioni, correlatore A. Squassina IUAV, Venezia, 2002. Si veda diffusamente anche AA.VV., *Venezia da stato a mito*, Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1997.

² John Addington Symonds, Bristol 1840-Roma 1843. Letterato inglese, la sua opera maggiore è *Il Rinascimento in Italia*, contribuì alla diffusione del movimento dell'estetismo.

³ Si veda: AA.VV., *Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio ed., 1997.

⁴ Josef Mallord William Turner, Londra 1775-Londra 1851. Pittore inglese di paesaggi importante per lo sviluppo del movimento impressionista.

⁵ «Ci appare come una Cibale marina, appena emersa dall'oceano con la sua tiara di orgogliose torri ad aerea distanza. La bellezza è ancora qui. Cadono gli Stati, le Arti svaniscono – Ma la Natura non muore», G. G. Byron, Londra 1788-Missolonghi 1824. Il canto *Childe Harold's Pilgrimage* è del 1812.

non di una presenza, ma di un'assenza. Pochi dipinti hanno avuto tanto peso. L'idea di Venezia città fantasma, che si ritrae dalla penombra che separa il sogno dalla realtà, è presente in tutta la pittura del XIX secolo e tinge di incantesimo anche le opere di Whistler e Monet.

Inoltre Turner ci vuole dire che Venezia è colpevole: una metropoli umiliata e caduta in espiatione dei peccati di un infame passato legato ad un pessimo governo.

È davvero indicativo che l'artista abbia scelto come punto focale di una delle composizioni del 1840 il Ponte dei Sospiri, a quei tempi uno dei simboli d'iniquità e tirannia. La Repubblica era vista come uno Stato di polizia, il cui centro simbolico era costituito dal Ponte dei Sospiri, il passaggio aereo attraversato dai condannati diretti alle Prigioni o al patibolo, dopo un processo per tradimento ai tribunali segreti di Palazzo Ducale.

Infine Turner evidenzia il carattere orientale della città: i battelli traboccano di mercanzie chiaramente orientalescanti, ovvio riferimento agli antichi rapporti commerciali tra Venezia ed il Levante; la città stessa è diventata a sua volta levantina con il campanile di S. Marco alto e stretto come un minareto, la Salute dipinta in modo etereo come se fosse uscita non dal Longhena ma da un narratore arabo. Il confronto fra Cristianesimo e Islam acquista qui la valenza di simbolo della doppia identità della città di frontiera.

Nella seconda metà del XIX secolo Venezia cominciò ad essere vista e giudicata in modo completamente diverso. Il quadro che John Bunney⁶ dipinse all'inizio dell'ottavo decennio, della facciata ovest della basilica di S. Marco appartiene ad un mondo completamente diverso da quello di Turner. La natura non vi ha grande spicco: la luce è anonima, neutra, e non vi è praticamente atmosfera; è come se guardassimo un edificio sottovuoto. I particolari architettonici sono di una precisione minuziosa. Il risultato della sua fatica non era un'opera d'arte, né intendeva esserlo, bensì la documentazione visiva di un'opera d'arte, ossia della basilica stessa. Perché è così che ormai era considerata la basilica di San Marco, che riscuoteva una tale ammirazione che, mentre Bunney lavorava al suo dipinto, si levarono proteste internazionali contro i restauri che allora erano in corso. Di quei lavori tanto contestati, diretti dall'architetto Giambattista Meduna esistono chiare prove sulla tela, che ci mostra l'angolo sud-ovest rifatto ex-novo e non in linea con il resto della facciata occidentale. Fra gli altri, Bunney lavorava per John Ruskin, diventato ormai il più illustre portavoce di una nuova mentalità, che classificava l'architettura veneziana tra le vette più alte dell'arte mondiale. Ruskin definì il Palazzo Ducale «l'edificio al centro del mondo» e consacrò gran parte del suo tempo e della sua fortuna alla causa degli edifici veneziani. Dobbiamo a Ruskin la sostituzione della concezione storica dell'alterazione capricciosa e il desiderio di preservare anziché «restaurare» i monumenti del passato. Dal *Diario dei viaggi in Italia*⁷ si legge: «I palazzi si stanno sgretolando, quasi si trattasse di foglie, e fosse all'improvviso arrivato l'autunno». Ancor più eloquente è l'apertura del saggio *The Stones of Venice*⁸.

Fu solo verso la fine dell'ottavo decennio del 1800 che la sensibilità cominciò a cambiare e l'assolo si trasformò in un coro di lodi. Era in corso un cambiamento generale di ideali e di pensiero, che influenzò anche lo scrittore, ma gli attribuì al tempo stesso una nuova autorità, quasi sacerdotale, facendo capire al mondo delle arti e delle lettere quanto profetico fosse stato il suo modo di sentire. La generazione che riscoprì Venezia scoprì anche che Ruskin vi era arrivato per primo. Il culto delle rovine, un elemento ricorrente delle tematiche romantiche di pensiero, fu nel tardo Ottocento una delle componenti essenziali della sensibilità occidentale, inducendo a preferire un'architettura dall'aspetto consunto e decrepito, piuttosto che tirato a lucido. Fino a quel momento per gli antichi edifici era in atto una vera e propria

⁶ John Wharltton Bunney, Londra 1808-Venezia 1882, vedutista inglese a cui furono commissionate opere anche dallo stesso Ruskin.

⁷ J. Ruskin, *The stones of Venice*, 1852, Milano, Rizzoli ed., trad.it, 1917, pp. 57-58.

⁸ J. Ruskin, *Viaggi in Italia, 1840-1845*, Firenze, Passigli, 1985.

epoca di trattamenti di chirurgia estetica. Li si purgò delle loro aberrazioni e aggiunte, li si rase al suolo per rifarli ex novo, e, se a loro costruzione si era interrotta, si provvide a completarli in modo adeguato. Finché prevalsero simili criteri stilistici, Venezia non poteva ambire al titolo di città dalla perfetta architettura, ma nei primi anni settanta del XIX secolo la dittatura dello stile si stava attenuando, e alla fine del decennio era ormai fuori gioco.

Tecniche sempre più sofisticate di conservazione e di restauro hanno così dato vita alla Venezia che conosciamo: una città che è al tempo stesso *lieu de memoire* e *lieu d'amnesie*⁹.

I dipinti di Walter R. Sickert¹⁰ ricercano, a differenza di quelli di Turner, l'esoterico della città e non gli effetti banali della natura. «La bellezza – diceva Sickert – non si trova in natura ma in città». Egli andava in cerca di soggetti negli angoli remoti e sconosciuti di Venezia. La mentalità decadente diede quindi un nuovo significato all'artificiosità di Venezia e aprì la strada ad una diversa valutazione estetica della sua dissoluzione e del suo abbandono.

E mentre i decadenti stavano rendendo Venezia affascinante, gli storici la facevano diventare rispettabile, togliendole il vecchio marchio della colpa. Verso la fine del secolo la storia di Venezia si era praticamente liberata dallo stereotipo del governo criminale¹¹.

La accusa di essere città orientale, comincia a venir radicata grazie a un romanzo di E.M. Forster dal titolo *Passage to India* del 1923. Nel suo libro Forster ci presenta un oscuro entroterra dove il «disordine trionfa sul mistero». Il canale di De Lesseps aveva creato una nuova frontiera sulla carta geografica mentale: l'Oriente non cominciava più ad est dell'Adriatico, ma a est di Suez Venezia guardava ancora a Oriente, ma adesso solo perché era uno dei porti toccati dalla rotta britannica per l'India. Il “rimpatrio” di Venezia fu aiutato anche da scrittori che ne avevano scoperto un ruolo nella mitologia classica: nelle opere di James, Symons, e soprattutto con Thomas Mann, Venezia si identifica non con l'oriente ma con l'*Arcadia*, il paradiso virgiliano dove la morte regna sovrana. È vero che nel racconto di Thomas Mann, *Morte a Venezia*¹², la città è travolta dal colera asiatico, che scioglie da ogni freno e provoca orge di ebbrezza e di lussuria, ma questo non si dichiara come un simbolo del recupero di Venezia, quanto piuttosto l'immagine di Dionisio che si rimpadronisce di Apollo. Nella mitologia greca, Dionisio compie un trionfale viaggio di ritorno dall'India dove era stato esiliato, e Mann, accogliendo le teorie di Nietzsche, presenta quel ritorno come il preludio alla seconda morte di Socrate, che secondo il filosofo tedesco è il vero responsabile della nostra disperazione esistenziale. *Morte a Venezia* attraverso il suo simbolismo decadente ed estremamente elaborato esprime alla perfezione l'idea di Venezia come oggetto di un'ossessione misteriosa e struggente.

Un'idea vicina alle posizioni intellettuali occidentali alla vigilia della Prima Guerra Mondiale: a quel punto Venezia era diventata, per dirla con parole di James, «una miniera di consolazione» e i pittori stranieri venivano per dipingerla sempre più frequentemente.

Dipingerla voleva dire che Venezia era essa stessa un quadro, un'opera d'arte finita e dichiarata, cui l'arte non poteva più aggiungere nulla.

Per Nietzsche, quando la mente raggiungeva gli estremi limiti della ricerca, dove la logica e la ragione fallivano, nasceva una nuova intuizione tragica, che richiedeva la consolazione che solo l'arte poteva dare. Lo stesso significato aveva la musica: «Se cerco un'altra parola per dire musica, trovo sempre e solamente la parola Venezia»¹³.

⁹ J. Pemble, «Venezia e l'immaginario moderno», in *Venezia da stato a mito*, Catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1997.

¹⁰ Walter Sickert, 1860-1942, scenografo e pittore inglese.

¹¹ Con il governo austriaco, dopo il 1797, furono resi accessibili gli archivi della Serenissima.

¹² T. Mann, *Morte a Venezia*, 1912, Milano, Mondadori ed., trad.it., 1970.

¹³ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, 1908, Milano, Adelphi ed., trad. it., 1981.

Negli scritti di uno dei più sottili e sensitivi filosofi tedeschi, Georg Simmel¹⁴ mette a confronto la struttura di Venezia con quella di Firenze e osserva che, mentre quella di Firenze traduce direttamente l'intima verità della vita fiorentina, quella di Venezia sembra aver perduto il senso della vita veneziana. Essa mente a Venezia: da l'impressione dell'artificio. Il suo aspetto è «visibilmente isolato dall'essere: la faccia interna non riceve dal nucleo interno alcuna specie di direzione o di alimento: non obbedisce alla legge di una realtà spirituale imperiosa, ma quella di un'altra che sembra precisamente destinata a smentirla». Ed è per questo che l'arte veneziana, e Venezia stessa, comparate all'arte fiorentina a Firenze, hanno sempre per Simmel, qualcosa di incompleto e superficiale.

Se da un lato quest'idea di Venezia non ha nulla di concretamente storico ed è assimilabile ad un mito, d'altro canto è pur vero che l'immagine esterna della città, data dal sovrapporsi delle sue superfici verticali e orizzontali sembra appropriarsi di un carattere autonomo, dichiaratamente lontano dagli interni forse per il semplice motivo di sembrare interno anch'esso. Motivo, questo, dominante in un romanzo scritto da Henry James nel 1888, *The Aspern Papers* in cui viene dipinta l'immagine di Venezia come una grande stanza che ha per soffitto il cielo. Secondo James «a destra e a manca, in Italia – almeno di fronte alla grande complessità storica – la penetrazione viene a mancare; graffiamo l'estesa superficie, ci imbattiamo nel sorriso di circostanza, indugiamo nell'aria dorata»¹⁵, ma i veri, profondi valori ci eludono, anche se, per nostra fortuna, tanto ricco è lo spettacolo, che la stessa superficialità del rapporto è sufficiente allo scrittore. Anche la valenza di Venezia è duplice, nel racconto, secondo l'idea suggerita all'inizio da James: se nulla della città sembra sfuggirci sul piano della magistrale resa *superficiale*, essa mantiene alla fine inviolato il suo segreto.

Nella *Recherche* di Proust Venezia ha un ruolo molto particolare. Già dalle prime pagine del *Du côté de chez Swann*¹⁶ egli mostra una serie notevole di idee intense e nitide su Venezia.

È curioso che, sebbene la prima idea di Venezia gli venga «d'après un dessin de Titien qui est censé avoir pour fond la lagune», l'immagine che si forma subito dopo sul suo animo non è per nulla cinquecentesca, tanto meno tizianesca; è un'immagine linda, tutta intrisa a quella specie di tenerezza, di serena dolcezza nella pompa e nella gioia. Prima ancora del suo *Sojour à Venise*, così importante per lui nell'economia della *Recherche*, l'idea di Venezia ricorre come un filo luminoso intessuto da un capo all'altro della trama. Proust è uno dei padri della nostra attuale *Stimmung*; ed è proprio per questo che egli aderisce più di ogni altro scrittore alla forma singolare di Venezia. E davvero questa sua temporalità è nell'ordine di quella di Proust: quella così lenta, trascinante, irresistibile, che ci prende subito alla lettura della *Recherche*. In essa è la costante formale non solo della città ma di tutte le espressioni artistiche veneziane: in essa risiede il segreto della singolarità e la ragione della verità di Venezia come opera d'arte. Il luogo comune che considera Venezia, dal punto di vista estetico, come una forma conclusa, come un museo, sostiene che può essere oggetto soltanto di ammirata contemplazione, non di partecipazione immediata è di fatto un equivoco.

È soltanto quando un'apparenza, che non ha mai corrisposto ad una realtà e che ha perduto ciò che formava la sua antitesi, è soltanto quando questa apparenza pretende di poter presentare una vita ed una totalità che essa diviene menzogna, e che l'equivoco della vita si cristallizza in essa. Noi ritroviamo questo equivoco nei campi strettamente racchiusi in muri simmetrici senza che vi passi mai una vettura, che prendono l'aspetto di camere; in queste viuzze esigue che forzano i passanti ad avvicinarsi, a sfiorarsi costantemente, e che danno l'illusione di una confidenza, di un'intimità che tuttavia mancano alla vita della città.

La visione di Venezia di Simmel è pienamente indicativa e anche la più sottile, di quel che fu l'idea romantica di Venezia. Questa idea di una città torbida e ambigua si cercherebbe

¹⁴ G. Simmel, Berlino 1858- Strasburgo 1918, filosofo e sociologo tedesco.

¹⁵ H. James H., *The Art of the Novel*, 1953, Roma, (trad. it. a cura di Agostino Lombardo), 1986.

¹⁶ M. Proust., *Du côté de chez Swann*, Torino, trad. it. a cura di N. Ginzburg, Einaudi, 1998.

invano in scrittori e viaggiatori di altre epoche, non certamente durante il medioevo e il rinascimento: ciò che traspare dagli scritti di quei visitatori è un'abbagliata ammirazione per la magnificenza, ricchezza della città. E quanto alla forma della città, l'idea forse più chiara e in un certo modo esemplare è quella ben nota che ci ha lasciato sulla fine del '400 Filippo di Comynes, immagine tutt'altro che torbida, anzi straordinariamente limpida, fresca, brillante, cristallina, come un intarsio di pietre dure. È nel periodo barocco che comincia a prefigurarsi l'idea romantica di Venezia. Barres descrive Venezia come uno dei "luoghi nostalgici" dei romantici dove la bellezza si corrompe sotto l'ombra imminente della morte.

Come per tutte le altre cose le mode influiscono anche sulla sensibilità, e negli anni Venti del Novecento gli scrittori stavano ormai perdendo interesse per Venezia.

Oggi, fra gli intellettuali, è ormai invalsa l'abitudine di definire Venezia una *Disneyland*. Tutte queste critiche sono senza dubbio in parte vere ma, se lo sono, è anche a causa degli scrittori e degli artisti. Sono stati loro a far nascere quell'idea di Venezia che si è così profondamente radicata nell'immaginazione popolare. La loro concezione esoterica della città è diventata un cliché dei media, ossessivamente ripetuto nei messaggi pubblicitari, sui giornali e nei programmi di intrattenimento di massa, trascinando milioni di turisti alla ricerca dei luoghi scoperti – forse anche inventati – da Ruskin, Mann, Proust, James, Turner.

La memoria letteraria dei grandi ritorna a legittimare le esperienze estetiche, spirituali e percettive anche nei nuovi giovani autori, come dimostra la "guida" un po' particolare di Venezia di Tiziano Scarpa¹⁷: Tutti conoscono i problemi che derivano dall'aver fatto di Venezia un luogo santo e immortale: lo spopolamento, la stagnazione, la desolazione che regna su un *ghetto* di musei, monumenti e alberghi. Eppure questa seconda esistenza della città è sotto molti aspetti più straordinaria della prima. Morta al mondo dei grandi affari, Venezia è rinata nel mondo dell'immaginazione, come una cosa che la scienza moderna ha il compito di preservare, in quanto l'arte moderna non ha il potere né di migliorarla, né di uguagliarla. La misera reliquia di una meschina tirannia è diventata "cultura", si è trasformata in "patrimonio". Sempre all'ordine del giorno del dibattito internazionale, è di nuovo carica di prestigio come è sempre stata. Non governa più i destini politici, ma regna certamente sui cuori e sulle menti.

¹⁷ «Ti viene spontaneo toccarla. La sfiori, l'accarezzi, le dai buffetti, la pizzichi, la palpi. Metti le mani addosso a Venezia. (...) Grattugi gli intonaci sfarinati, i mattoni corrosi, pieni di fessure. (...) Alzi un braccio e tocchi il soffitto. A Dorsoduro, scendendo dal ponte del Vinate, si tocca comodamente l'intonaco sopra l'imboccatura del sottoportico. Ci hanno appiccicato gomme da masticare di tutti i gusti e colori, gomme del Ponte. sul ponte delle gomme. (...) Chiudi gli occhi e leggi con le dita la fisionomia delle statue, i bassorilievi, le modanature scanalate, gli alfabeti scolpiti nelle lapidi ad altezza d'uomo. Venezia è un ininterrotto corrimano Braille. (...) Indossa occhiali da sole molto scuri: proteggiti. Venezia può essere letale. In centro storico la radioattività estetica è altissima: ogni scorcio irradia bellezza, apparentemente dimessa: profondamente subdola, inesorabile. Il sublime gronda a secchiate dalle chiese, ma anche le calli senza documenti, i ponticelli sui rii sono come minimo pittoreschi. Le facciate dei palazzi sono colpi in faccia, ti senti male. (...) Venezia è costipata di passato, e il suo passato è sciaguratamente stupendo». T. Scarpa, *Venezia è un pesce*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Scienziati, artisti, *amateurs*: rappresentazioni dell'Orto botanico di Venezia nel XIX secolo

Elena Doria

Università IUAV di Venezia – Venezia – Italia

Parole chiave: Venezia, età napoleonica e asburgica, orti botanici, giardino scientifico, amateurs, pittoresco.

1. Introduzione¹

Censimenti, *catalogi plantarum*, memorie di viaggio, mappe urbane e guide storico-artistiche della città sono alcuni tra i generi più diffusi per rappresentare gli orti botanici nel corso del XIX secolo. Il moltiplicarsi di questi stabilimenti pubblici nelle maggiori città italiane ed estere rifletterebbe una visione dei saperi teorico-enciclopedica associata a criteri di rango cittadino. In una nuova idea di città di matrice francese, natura, società e Stato appaiono analogamente classificabili dallo “statisticien” quanto dal “botaniste”². In questi termini, nel 1805 le città dotate di *jardins de botanique publics* in Europa e nel resto del mondo compaiono in un censimento degli «Annales du Muséum d’Histoire Naturelle» di Parigi, dove i maggiori scienziati pubblicano le loro scoperte³. Anche lo Stato italico (1806-1814) mira a “raccolgere le scoperte e perfezionare le arti e le scienze” mediante gli “stabilimenti pubblici” per l’istruzione. Licei e corredi sperimentali quali il *cabinet de physique* e il *jardin de botanique*, descritti nelle «Tavole Statistiche» di Melchiorre Gioia del 1808⁴, mirano a riunire le conoscenze provenienti dai tre regni della natura per il progresso della “civiltà”. Il museo delle piante, categoria dell’urbano e “spazio tassonomico della visibilità”⁵, apparirà così riflesso di un’idea tardo-illuminista della riproducibilità della “magnificenza della natura”⁶ nella “magnificenza civile”. Nella singolare vicenda dell’Orto botanico di Venezia tra Napoleone, l’Austria e il governo italiano, s’intrecciano temi e protagonisti di un luogo cittadino sempre più accessibile anche a studiosi e visitatori.

2. Un luogo aperto “a qualunque amatore”

Istituiti il liceo e l’Orto botanico a Venezia tra il 1807 e il 1811, i primi ambiziosi progetti del professore di botanica Francesco Dupré attingono ai “cataloghi delle piante” conosciuti nel Regno d’Italia e nelle maggiori città europee, in particolare al *Jardin des Plantes* di Parigi. Esso è modellato sui canoni del “giardino scientifico”⁷ secondo i sistemi di Linneo e Jussieu, con serre di piante esotiche e collezioni provenienti dai viaggi degli esploratori in ogni parte

¹ Alcuni temi sono ripresi dalla mia tesi di dottorato di ricerca in “Storia delle Arti”: *Venezia “semi-capitale”. La teoria sugli “stabilimenti pubblici” e il caso dell’Orto Botanico (1806-1887)* - Tutor: prof. Guido Vittorio Zucconi, Università di Ca’ Foscari – Iuav di Venezia, 9 febbraio 2015, vincitrice del “Premio Gubbio 2015” – sezione universitaria dottorati di ricerca, in corso di pubblicazione a cura di A.N.C.S.A. (Associazione Nazionale Centri Storico Artistici).

² M. N. Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l’époque napoléonienne*, Paris, éditions des archives contemporaines, 1988, p. 83.

³ J. P. F. Deleuze, *Suite du memoire sur le plantes d’ornement et sur leur introduction dans nos jardins, § II. De l’établissement des principaux jardins de botanique*, «Annales du Muséum d’Histoire Naturelle» par les professeurs de cet établissement, tome neuvième, Paris, Tourneisen-rue de Seine, Faubourg Saint-Germain, 12, 1807, pp. 149-204.

⁴ M. Gioia, *Tavole Statistiche, ossia Norme per descrivere, calcolare, classificare tutti gli oggetti di amministrazione privata e pubblica*, Milano, Pirotta e Maspero, 1808.

⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, V. Classificare, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 141-181: 147.

⁶ Ivi, p. 172.

⁷ I. Levêque, *Inspiration botanique et jardins sous l’Empire: l’éclosion d’une vision organique du monde*, in *L’architecture de l’Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Mendrisio, Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, 2012, pp. 239-253.

del mondo. Con le nuove autorità asburgiche, Venezia è eletta al rango di “semi-capitale” vicereale del Regno Lombardo-Veneto, pari a Milano; per una breve fase, per l’orto botanico lagunare s’ipotizzeranno anche nuove finalità rappresentative.

Le frequenti visite al giardino del viceré⁸ fanno da sfondo ai progetti architettonici redatti tra il 1823 e il 1825 dal demanio di Venezia per trasformare parte dell’antico convento di S. Giobbe, già adibito a serra, in una residenza “a comodo di Sua Altezza il Principe Vice-Re, e di altri distinti Personaggi che visitassero l’I.R. Giardino Botanico”⁹. Nonostante la mancata realizzazione, il 2 giugno 1826 l’Orto lagunare sarà dichiarato unico centro di attrazione delle province venete per l’insegnamento della botanica e destinato ad essere aperto a qualunque “amatore” della disciplina¹⁰. Vienna ne riconosce il ruolo anche con contributi alle missioni nei litorali lagunari e alla pubblicazione dell’opera «Flora Veneta» di Giuseppe Ruchinger *junior*, figlio del nuovo giardiniere ivi operante¹¹.

Analogo interesse è rivolto dalle autorità alla regolare tenuta annuale del registro dell’“aumento fatto delle spezie di Piante nel Giardino Botanico”¹²; i cataloghi editi tra il 1842 e 1862¹³ ne metteranno ampiamente in luce i considerevoli sviluppi ottenuti.

Per altri autori, ciò è un simbolo dei “progrès de la science” introdotti a Venezia come nelle maggiori città. L’insospettabile “jardin de botanique au mileu de la mer” a Venezia e il “premier jardin scientifique crée en Europe” a Padova sono scoperti dall’editore ed *amateur* M. Audot durante un viaggio in Italia tra il 1839 e il 1840 per conto della Société Royale d’Horticulture di Parigi¹⁴. L’*amateur* veneto Lorenzo Berlese¹⁵ figura tra i soci fondatori dell’istituzione; il suo “projet de voyage dans la partie septentrionale de l’Italie” confluisce nella memoria *Venise et ses jardins* nella riunione degli scienziati italiani a Padova nel 1842¹⁶. Contaminazioni letterarie e scientifiche si mescolano all’opinione diffusa dall’Università di Padova nel XIX secolo per cui “[...] la prima origine dei moderni Orti

⁸ Archivio di Stato di Venezia (ASVe), Fondo Delegazione provinciale, anno 1825, b. 69 Istruzione pubblica.

⁹ Progetti dell’ing. G. Francesconi, Ufficio Ispezione Centrale d’Acque e Strade, ing. E. Campi-Lanzi e ing. G. A. Pigazzi - Direzione delle Pubbliche Costruzioni, in ASVe, Fondo Governo veneto, b. 2949 fasc. XVII - 37/2, 1825-1829.

¹⁰ Disposizione dell’I.R. Commissione Aulica degli Studi, Vienna 24 giugno 1826, in ASVe, Fondo Governo veneto, b. 2949 fasc. XVII - 37/1, 1825-1829.

¹¹ ASVe, Fondo Governo veneto, b. 2179, fasc. XVII - 8/4. Giuseppe Ruchinger *junior* diverrà poi professore di patologia e materia medica nella I.R. Università di Praga, in B. Cecchetti, *A ricordo dell’Orto botanico di Venezia*, «Archivio Veneto», XXXIV, 1887, pp. 236-423.

¹² ASVe, Fondo Delegazione provinciale, anno 1823, b. 66 “Istruzione pubblica”, nota 30 aprile 1823 del governatore di Venezia al viceré Ranieri.

¹³ *Cenni intorno all’Orto botanico dell’I.R. Liceo Convitto di Venezia di Giuseppe Maria Ruchinger*, Venezia, co’ tipi di Gio. Cecchini e comp., 1842; *Cenni storici dell’Imp. Regio Orto Botanico in Venezia e catalogo delle piante in esso coltivate compilato per cura del giardiniere Giuseppe M. Ruchinger*, Venezia, nell’I.R. priv. stabilimento Antonelli, 1847; *Catalogo dello Stabilimento di giardinaggio di Giuseppe Maria Ruchinger giardiniere, botanico e fiorista in Venezia all’orto botanico a S. Giobbe n. 621, con negozio di piante, fiori, sementi, ec., ec. a Santa Maria Zobenigo n. 2431 a poca distanza dalla Piazza di S. Marco*, Venezia, privil. Stabil. di G. Antonelli edit., 1864.

¹⁴ L.E. Audot, *Notes sur les jardins du sud de l’Italie receuillies pendant un voyage fait en 1839-1840 lues à la Société Royale d’Horticulture de Paris, et insérées dans ses annales*, «Annales de la Société Royale d’Horticulture de Paris», XXVII, Paris, Imprimerie Bouchard-Huzard, 1840, p. 3.

¹⁵ Lorenzo Bernardo Berlese (Campomolino, Treviso 1784-1863) è tra i botanici italiani in *La Botanica in Italia. Materiali per la storia di questa scienza raccolti dal m.e. P.A. Saccardo*, «Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XXV, 4, 1895, pp. 18 e 221; G. Busnardo, *Il ruolo degli amateurs veneti nello sviluppo delle scienze botaniche della prima metà del XIX secolo*, in *La chimica e le tecnologie chimiche nel Veneto dell’Ottocento. Atti del settimo seminario di Storia delle scienze e delle tecniche nell’Ottocento veneto, Venezia (9-10 ottobre 1998)*, a cura di A. Bassani, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, pp. 207-232.

¹⁶ *Venise et ses jardins, cultures fruitières et maraichères du littoral, dunes de l’Adriatique cultivées, marais desséchés; leur fertilité, projets nouveaux, jardins de Padoue et des environs, progrès horticoles et agricoles dans la partie septentrionale de l’Italie*, par MM. le Docteur Géra et l’abbé Berlese, Congrès scientifique de Padoue, Paris, le 15 décembre 1842.

botanici, [...] pur si deve a Venezia [...]”, dato che “[...] tra il XVI e il XVIII secolo la sola Venezia contava allora più giardini botanici che non ne conti oggi l’Italia intera [...]”¹⁷. Nel 1813 il Direttore generale della pubblica istruzione del Regno d’Italia Giovanni Scopoli sosteneva che “[...] i primi passi della Botanica furono sostenuti in Italia dai Veneziani [...]”, contribuendo così alla sopravvivenza del giardino lagunare, diversamente da altre città¹⁸. La nona riunione a Venezia del 1847 mostrerà al pubblico di scienziati e “semplici Amatori delle Scienze” gli esiti della “civilisation de nos jours”, con un programma di visite agli ex conventi trasformati in stabilimenti pubblici, quali il Liceo S. Caterina “con Biblioteca, Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale” e le collezioni dell’I.R. Orto Botanico a S. Giobbe. Un’apposita commissione presieduta dal prefetto dell’Orto botanico di Padova veniva “destinata a visitare l’Orto di S. Giobbe ed altri cospicui giardini privati di Venezia”, come avvenuto per quelli di Pavia, Brera e Monza nella precedente riunione di Milano nel 1844¹⁹. Il Catalogo ufficiale di Ruchinger illustra le oltre cinquemila specie di piante coltivate, in trentacinque anni di progressi del regio stabilimento²⁰.



1. Ritratto di Giuseppe Maria Ruchinger junior (1809-1879). Iconoteca dei botanici (www.phaidra.cab.unipd.it)



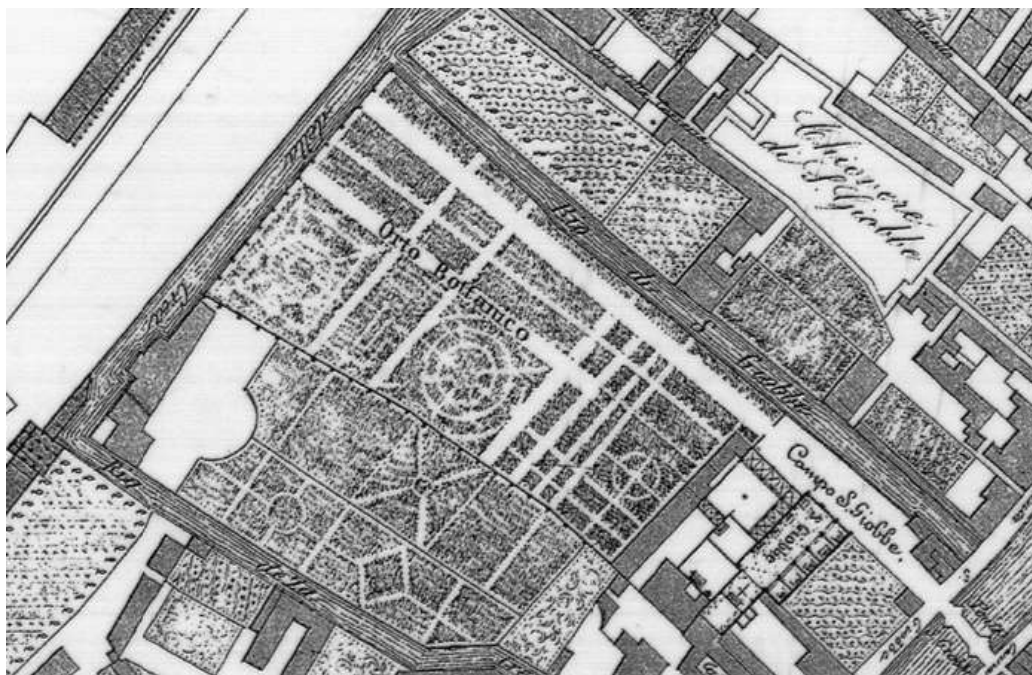
2. L. E. Audot, *Notes sur les jardins du sud de l’Italie recueillies pendant un voyage fait en 1839-1840 ...*, 1840

¹⁷ *Delle benemerienze de’ Veneti nella Botanica. Discorso letto nella sala de’ Pregadi del Palazzo Ducale in Venezia nel dì 30 maggio 1854 dal M. e Prof. Roberto De Visiani all’occasione della solenne distribuzione de’ premi d’industria aggiudicati dall’I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia, Tipografia Cecchini, 1854, pp. 19 e 21. È prefetto dell’Orto botanico di Padova dal 1836 al 1878.

¹⁸ ASMi (Archivio di Stato di Milano), Fondo Studi p.m., b. 1056.

¹⁹ *Diario della sesta riunione degli scienziati italiani convocati in Milano nel settembre 1844*, 1, 12 settembre 1844; 11, 24 settembre 1844; 14, 27 settembre 1844, s.l., s.e.

²⁰ *Cenni storici ...*, cit.



3. B. e G. Combatti, *Nuova Planimetria della R. Città di Venezia compilata in memoria degli Scienziati Italiani riuniti in Venezia nel Settembre 1847. Dettaglio dell'Orto botanico a S. Giobbe*

3. Le arti e il pittoresco

In quell'occasione, altri autori sottolineano i caratteri dell'Orto lagunare come giardino *paysager*, per "alcuni particolari dilette" che lo rendono il "giardino più interessante e più ricco che sotto tale riguardo si abbia Venezia"²¹. Anziché i principi geometrici rimarcati ad inizio secolo²², se ne esalta ora la disposizione secondo le "regole dell'arte" e la varietà di vedute, sia che "si salga la collina, o si corra disotto a interminabile pergolato coperto da viti, o si penetri la grotta", con un suggestivo repertorio di "recessi ombrosi", "ruderi", "canali" e "ponti", fino a "un pittoresco rialzo divisato a modo di colle". Dall'inedito punto di osservazione di "quest'orto singolare", si possono anche "vedere lontani lontani i colli ubertosi d'Euganea"²³, in un paesaggio urbano sospeso tra laguna e terraferma e in piena trasformazione, con la "prossima stazione della strada ferrata" e la "fabbrica non da molto costrutta del pubblico Macello" lungo la fondamenta di S. Giobbe, che rendono Venezia simile a ogni altra città. I progetti dell'ingresso monumentale tra il 1854 e 1855 ne accresceranno il ruolo urbano; la migliorata accessibilità pedonale e acquea consentirà di accogliere un crescente afflusso di visitatori e turisti dal vicino terminal ferroviario inaugurato nel 1846. Nel 1856, l'Orto botanico compare tra i centodue "luoghi principali della città di Venezia" dell'itinerario di visite per "forestieri" di Ignazio Cantù lungo le ventuno città lombardo-venete unite dalla strada ferrata Milano-Venezia²⁴. Le guide internazionali della città edita tra il 1857 e il 1875 giungono a connotare l'Orto botanico di Venezia con le peculiarità degli stabilimenti botanici delle maggiori capitali europee²⁵.

²¹ *I principali giardini di Venezia*, cenni di Francesco Dr. Gera di Conegliano, Venezia, nell'I.R. priv. stabilimento Antonelli, 1847, pp. 10-11.

²² G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, I-II, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli, 1815.

²³ *Venezia in miniatura o principali vedute di questa città disegnate da Marco Moro brevemente descritte a lume del forestiero da Francesco Zanotto*, Venezia, 1847, a spese ed a cura di G. Minzon, premiata litografia Hennert, pp. 25-27.

²⁴ *Viaggio da Milano a Venezia nelle città e nelle province di Como, Sondrio, Bergamo, Brescia, Mantova, Pavia, Lodi, Crema, Cremona, Verona, Vicenza, Treviso, Bassano, Belluno, Udine, Padova, Rovigo, Chioggia colle notizie più utili al viaggiatore, nuovissima guida di Ignazio Cantù*, Milano, A. Vallardi editore, 1856. Le città sono corredate da notizie storiche e mappe urbane degli edifici più importanti.

²⁵ Sul Botanische Garten, Botanical Garden e Jardin de botanique (o Jardin des Plantes) di S. Giobbe si vedano rispettivamente: *Venedig's Kunstschatze und historische Erinnerungen. Ein Wegweiser in der Stadt und auf den*



4. *Viaggio da Milano a Venezia [...] colle notizie più utili al viaggiatore, nuovissima guida di Ignazio Cantù, 1856. MIBACT, Biblioteca Nazionale Marciana*

Bibliografia

L. E. Audot, *Notes sur les jardins du sud de l'Italie recueillies pendant un voyage fait en 1839-1840 lues à la Société Royale d'Horticulture de Paris, et insérées dans ses annales*, «Annales de la Société Royale d'Horticulture de Paris», XXVII, Paris, Imprimerie Bouchard-Huzard, 1840.

M. N. Bourguet, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*, Paris, éditions des archives contemporaines, 1988.

G. Busnardo, *Il ruolo degli amateurs veneti nello sviluppo delle scienze botaniche della prima metà del XIX secolo*, in *La chimica e le tecnologie chimiche nel Veneto dell'Ottocento. Atti del settimo seminario di Storia delle scienze e delle tecniche nell'Ottocento veneto, Venezia (9-10 ottobre 1998)*, a cura di A. Bassani, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001, pp. 207-232: 224.

Catalogo dello Stabilimento di giardinaggio di Giuseppe Maria Ruchinger giardiniere, botanico e fiorista in Venezia all'orto botanico a S. Giobbe n. 621, con negozio di piante, fiori, sementi, ec., ec. a Santa Maria Zobenigo n. 2431 a poca distanza dalla Piazza di S. Marco, Venezia, privil. Stabil. di G. Antonelli edit., 1864.

B. Cecchetti, *A ricordo dell'Orto botanico di Venezia*, «Archivio Veneto», XXXIV, 1887, pp. 236-423.

Cenni intorno all'Orto botanico dell'I.R. Liceo Convitto di Venezia di Giuseppe Maria Ruchinger, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini e comp., 1842.

Cenni storici dell'Imp. Regio Orto Botanico in Venezia e catalogo delle piante in esso coltivate compilato per cura del giardiniere Giuseppe M. Ruchinger, Venezia, nell'I.R. priv. stabilimento Antonelli, 1847.

benachbarten Inseln von Adalbert Müller. Mit einem Plane der Stadt und der Lagune, Venedig, Triest und Verona, Verlag von H. F. Münster, 1857, pp. 151-153; *Venice. Her art-treasures and historical associations. A guide to the City and the neighbouring Islands*, translated from the second German Edition of Adalbert Müller, with a map of the City and Lagoons, Venice, H.F. & M. Münster, 1864, pp. 165-166; *Venise ses trésors artistiques et ses souvenirs historiques. Guide pour la ville et les îles environnantes* par Adalbert Müller, traduit de l'allemand, avec un plan de la ville et des lagunes, Venise, Ongania success. Münster, 1875, pp. 175-176.

J. P. F. Deleuze, *Suite du memoire sur le plantes d'ornement et sur leur introduction dans nos jardins*, § II. *De l'établissement des principaux jardins de botanique*, «Annales du Muséum d'Histoire Naturelle» par les professeurs de cet établissement, tome neuvième, Paris, Tourneisen-rue de Seine, Faubourg Saint-Germain, 12, 1807, pp. 149-204.

Delle benemerienze de' Veneti nella Botanica. Discorso letto nella sala de' Pregadi del Palazzo Ducale in Venezia nel dì 30 maggio 1854 dal M. e Prof. Roberto De Visiani all'occasione della solenne distribuzione de' premi d'industria aggiudicati dall'I.R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, Tipografia Cecchini, 1854.

Diario della sesta riunione degli scienziati italiani convocati in Milano nel settembre 1844, 1, 12-11, 24-14, 27 settembre 1844, s.l., s.e.

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, V. Classificare, Milano, Rizzoli, 1998.

M. Gioia, *Tavole Statistiche, ossia Norme per descrivere, calcolare, classificare tutti gli oggetti di amministrazione privata e pubblica*, Milano, Pirotta e Maspero, 1808.

I principali giardini di Venezia, cenni di Francesco Dr. Gera di Conegliano, Venezia, nell'I.R. priv. Stabilimento Antonelli, 1847, pp. 10-11.

La Botanica in Italia. Materiali per la storia di questa scienza raccolti dal m.e. P.A. Saccardo, «Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», XXV, 4, 1895, pp. 18, 221.

I. Levêque, *Inspiration botanique et jardins sous l'Empire: l'éclosion d'une vision organique du monde*, in *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, a cura di L. Tedeschi, D. Rabreau, Mendrisio, Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio Academy Press, Silvana Editoriale, 2012, pp. 239-253.

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, I-II, Venezia, nella tipografia di Alvisopoli, 1815.

Venedig's Kunstschatze und historische Erinnerungen. Ein Wegweiser in der Stadt und auf den benachbarten Inseln von Adalbert Müller. Mit einem Plane der Stadt und der Lagune, Venedig, Triest und Verona, Verlag von H. F. Münster, 1857, pp. 151-153.

Venezia in miniatura o principali vedute di questa città disegnate da Marco Moro brevemente descritte a lume del forestiero da Francesco Zanotto, Venezia, 1847, a spese ed a cura di G. Minzon, premiata litografia Hennert, pp. 25-27.

Venice. Her art-treasures and historical associations. A guide to the City and the neighbouring Islands, translated from the second German Edition of Adalbert Müller, with a map of the City and Lagoons, Venice, H.F. & M. Münster, 1864, pp. 165-166.

Venise et ses jardins, cultures fruitières et maraichères du littoral, dunes de l'Adriatique cultivées, marais desséchés; leur fertilité, projets nouveaux, jardins de Padoue et des environs, progrès horticoles et agricoles dans la partie septentrionale de l'Italie, par MM. le Docteur Géra et l'abbé Berlèse, Congrès scientifique de Padoue, Paris, le 15 décembre 1842.

Venise ses trésors artistiques et ses souvenirs historiques. Guide pour la ville et les îles environnantes par Adalbert Müller, traduit de l'allemand, avec un plan de la ville et des lagunes, Venise, Ongania success. Münster, 1875, pp. 175-176.

Viaggio da Milano a Venezia nelle città e nelle province di Como, Sondrio, Bergamo, Brescia, Mantova, Pavia, Lodi, Crema, Cremona, Verona, Vicenza, Treviso, Bassano, Belluno, Udine, Padova, Rovigo, Chioggia colle notizie più utili al viaggiatore, nuovissima guida di Ignazio Cantù, Milano, A. Vallardi editore, 1856.

Il racconto e l'immagine, testimonianze di un'epoca: Roma e Parigi viste da Émile Zola

Raffaella Catini

Parole chiave: fotografia, Zola, Massin.

1. Zola *écrivain photographe*

La fotografia ha suscitato fin dai suoi esordi un grande interesse tra gli scrittori. Gli italiani non fecero eccezione: Verga, Capuana, De Roberto – la triade verista di Catania – furono appassionati fotografi: nel 1966 nell'abitazione di Giovanni Verga furono rinvenute circa cinquecento lastre di vario formato, debitamente archiviate, recante ciascuna dettagliate annotazioni riguardanti il soggetto e la tecnica utilizzata.

Émile Zola fu un fotografo eccellente e per di più prolifico: una simile produzione – alcuni studiosi parlano di un *corpus* di circa diecimila lastre – potrebbe portarlo ad occupare un posto di rilievo anche nella storia della fotografia.

Émile Zola photographe, il volume pubblicato nel 1979 da Denoël in Francia e da Gabriele Mazzotta in Italia¹, proponeva una selezione di 480 foto appartenenti per lo più ai nipoti François Émile-Zola e Jean-Claude Le Blond. La passione per la fotografia viene presentata come strettamente correlata alle vicende della vita dello scrittore e così le immagini, raggruppate secondo una classificazione tematica che ne privilegia il carattere privato e familiare: la vita a Médan, l'esilio inglese, i viaggi, la seconda famiglia, i ritratti.

L'opera di Zola e Massin ha costituito un fondamentale supporto documentario per gli studiosi; da allora numerosi sono stati i contributi aventi ad oggetto il ruolo della fotografia nella vita e nelle opere dello scrittore.

È stato rilevato come la maggior parte di questi verta di preferenza sulle immagini pubblicate: pur riconoscendo il valore di testimonianza storica della documentazione, quasi tutti sostengono la tesi secondo la quale non possa riscontrarsi alcun nesso tra il romanzo e la fotografia, che Zola inizia a praticare successivamente alla redazione delle sue opere più note.

Alcuni saggi più recenti, a partire da quello di Irene Albers², hanno saputo peraltro evidenziare il ruolo narratologico ed estetico della fotografia già in alcuni romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart*. Con Georges Barthel³ l'attenzione si sposta alle opere letterarie scritte a partire dagli anni Novanta, nel periodo cioè in cui Zola pratica regolarmente la fotografia: il ciclo de *Les Trois Villes – Lourdes, Rome, Paris*, romanzi pubblicati rispettivamente negli anni 1894, 1896 e 1897 – e *Rome* in particolare, per la redazione del quale lo scrittore sarà in Italia dal 31 ottobre al 15 dicembre 1894, offre lo spunto per alcune considerazioni.

2. Il viaggio in Italia: Roma

Nel gennaio 1894 *Lourdes*, il primo volume della trilogia, è quasi completato. In un'intervista rilasciata a Folchetto, corrispondente parigino del quotidiano *La Tribune*⁴, Zola si dice sicuro di poterlo dare alle stampe nel mese di marzo e annuncia il suo viaggio a Roma per la stesura del secondo romanzo del ciclo. Il 20 aprile *Lourdes* viene pubblicato in contemporanea dal quotidiano parigino *Gil Blas* e da *La Tribune*. In agosto lo stabilimento tipografico della

¹ *Émile Zola fotografo*, a c. di F. Émile Zola-R. Massin, Milano 1979. Il volume ebbe una edizione in lingua inglese – *Zola Photographer*, London, Collins, 1988 – nella quale la scelta delle immagini risulta più limitata: 208 fotografie pubblicate, per di più in un formato differente, solo tre delle quali raffiguranti la periferia londinese in luogo delle 54 contenute nelle edizioni in lingua francese e italiana del 1979.

² Cfr. I. Albers, 2002.

³ Cfr. G. Barthel, 2011.

⁴ *Folchetto*, ovvero Jacopo Capon (1832-1909).

Tribuna pubblica il volume in lingua italiana; il 19 settembre un decreto della congregazione vaticana dell'Indice lo pone tra i libri proibiti. Alle polemiche seguite alla condanna del romanzo si aggiunge il clamore suscitato dal viaggio nella capitale, programmato per la fine di ottobre. Zola giunge a Roma la mattina del 31⁵; ripartirà da Milano alla volta di Parigi il 15 dicembre. In uno studio recente Marie Laure Hinton afferma che nel corso del suo viaggio in Italia lo scrittore abbia effettuato il primo vero *réportage* fotografico, costituito da circa cento scatti raffiguranti la gran parte dei luoghi visitati: Roma e i dintorni, Firenze, Siena, Milano. Occorre rilevare che, a tutt'oggi, il volume di Zola e Massin contiene le sole immagini conosciute relative al soggiorno italiano, riguardo alle quali, peraltro, è stato riscontrato qualche dubbio sull'attribuzione in ragione del fatto che la stessa Alexandrine, giunta in Italia con Émile, si fosse dedicata in quegli anni alla fotografia.

Ciò che in tutti i casi risulta con evidenza è la modalità 'multimediale' del suo approccio ai luoghi: le descrizioni effettuate negli appunti di viaggio, nei quali Zola prende nota di tutto,



É. Zola, *La colonna Traiana* (Zola-Massin, 1979)

deciso a *tout voir, tout savoir*, denotano una forte connotazione visiva e una significativa attenzione alla *leggibilità del contesto*. «Zola mostra un occhio assai bene educato dalla pratica fotografica: l'attenzione alle luci e alle ombre, al diverso orientamento delle strade e dei palazzi a seconda delle ore del giorno è testimonianza di ciò. In uno dei ripetuti sopralluoghi a via Giulia, dove intende collocare la residenza del cardinale del suo romanzo, annota da fedele sodale di Nadar: alle undici il sole illumina già il lato destro. Per vederla tutta illuminata dal sole bisognerebbe venire verso le nove»⁶.

Le frasi corte, spesso costituite da sintagmi nominali, contraddistinguono i suoi diari di viaggio⁷.

Oltre alle notazioni prettamente tecniche Zola utilizza vere e proprie *metafore fotografiche*: «Le tegole di palazzo Farnese sono rossastre. Sopra la terrazza da cui *ho preso questa veduta* si trova l'Acqua Paola, che zampilla»⁸. E altrove: «Piazza del Campidoglio. Non è in asse con la via d'Aracœli, quindi non ha vista»⁹.

La qualità visiva che connota le descrizioni informa anche la redazione definitiva del romanzo, malgrado la prima stesura fosse stata in buona parte approntata già nei mesi precedenti; al pari degli appunti di viaggio, numerose immagini del soggiorno romano appaiono trasposte nella narrazione: «La via faceva all'improvviso un altro gomito quando, all'angolo, da una larga apertura, irruppe un fascio di luce. Era, in fondo, una piazza bianca, come un pozzo di sole, di un'abbagliante polvere dorata, ed in quella luminosità di aurora il sorgere gigante di una colonna di marmo, tutta

⁵ Sulla permanenza in Italia di Zola si veda R. Catini, 1998 e 2002.

⁶ C. de Seta, prefazione a É. Zola, *Diario romano*, Milano 1989, pp. IX s.

⁷ G. Barthel, 2011, p. 172.

⁸ É. Zola, *Diario romano*, Milano 1989, p. 13. Cfr. anche P. Bonnefis, 1998, pp. 73-76.

⁹ *Ibid.*

indorata dalla parte dove, da secoli, l'astro l'irradiava, spuntando. Meravigliò quando il cocchiere gliene disse il nome, perchè non se l'era figurata così, in quell'abisso abbagliante tra le ombre vicine.

La colonna Traiana»¹⁰.

Le parole di Zola evocano con grande nitidezza non un'immagine, ma la fotografia qui riprodotta che raffigura il monumento ripreso dalla medesima angolazione. «Vediamo distintamente», come Zola e come il suo protagonista Pierre Froment, «la svolta della via [via Magnanapoli, ndr], la piazza inondata di sole e la colonna Traiana bagnata di luce e posta in risalto dalle ombre degli edifici vicini. Certamente, Zola non solo fotografa i monumenti che lo affasciano, ma lo fa nell'istante che ritiene più opportuno¹¹».



É. Zola, *I resti del tempio di Vespasiano al Foro Romano* (Zola-Massin, 1979)

E ancora, le parole con le quali descrive la vista delle rovine del tempio di Vespasiano potrebbero valere per la foto che raffigura la chiesa dei ss. Luca e Martina, nel quale si scorgono i resti del tempio inondata di luce: «le poche colonne che restano del tempio di Vespasiano, isolate, e in piedi per miracolo in mezzo alle macerie, hanno assunto un'eleganza altera, un'audacia suprema d'equilibrio, rizzandosi sottili e dorate nel cielo azzurro»¹².

Il soggiorno romano imprime dunque una svolta sostanziale nella redazione del romanzo. Pur non rinunciando all'intreccio già delineato nell'*ébauche*, Roma prende spazio fino a divenirne soggetto più che scenario: e, se è vero che di rado si sofferma sul singolo oggetto architettonico, Zola è profondamente attratto dalla città antica come da quella in costruzione, nella quale la crisi aveva chiuso i cantieri e lasciato incompiuti gli edifici: memorabili, per quanto non supportate da alcuna immagine nota, la descrizione dei Prati di Castello così come la vicenda della distruzione della villa Ludovisi, delle quali

colpisce la lucidissima analisi¹³.

3. Zola cronista e fotografo: le Esposizioni universali di Parigi del 1878 e del 1899

Le innovazioni tecnologiche costituivano il principale richiamo delle esposizioni internazionali. Zola, per il quale la scienza costituisce un mezzo di rigenerazione della civiltà, guarda con interesse a queste manifestazioni. L'Esposizione parigina del 1878 viene seguita con grande attenzione: in quel periodo Zola lavora per conto de *Le Messager de l'Europe*, periodico russo con sede a San Pietroburgo, al quale invia ogni mese un articolo intorno a

¹⁰ É. Zola, *Roma*, Roma 1896, p. 3.

¹¹ P. Bonnefis, *Zola photographe*, tesi di laurea, Università di Lille 1998, pp. 75 s.

¹² Ibid.; É. Zola, *Roma*, Roma 1896, p. 173.

¹³ Cfr. C. de Seta, 1989, p. XI.

quanto accade in Francia in ambito artistico e letterario. Questo fornisce l'occasione allo scrittore di redigere dettagliati resoconti sull'evento in cui non mancano alcune notazioni architettoniche¹⁴.

Elementi distintivi dell'Éxpo sono gli edifici, l'uno provvisorio, l'altro permanente – ma verrà demolito negli anni Trenta del Novecento – del Campo di Marte e del Trocadéro. Su quest'ultimo è tra i pochi ad esprimersi in termini positivi, definendolo uno dei più originali monumenti di Parigi. Ma è il padiglione del Campo di Marte ad affascinare Zola, che guarda con entusiasmo ai progressi dell'architettura del ferro. La descrizione che ne fa per il *Messenger de l'Europe* è, come sempre, suggestiva, ma le immagini evocate non hanno la qualità visiva dei suoi scritti posteriori: «un edificio gigantesco dalla forma singolare e imponente; da lontano lo si potrebbe credere una città, una città singolare, moderna, di ferro e di ghisa, illuminata da vetrate immense che fanno pensare alle antiche cattedrali [...].

È qui che si esprime la nostra architettura; l'arte contemporanea non ha creato nulla di più caratteristico e di più originale»¹⁵.



É. Zola, *La torre Eiffel di notte* (Zola-Massin, 1979)

E riguardo agli interni: «Siamo qui di nuovo dinanzi a questa architettura contemporanea [...] in cui si esprime lo stile del XIX secolo, con le sue costruzioni audaci, di ferro e di ghisa, leggere e solide allo stesso tempo ... Nulla potrebbe essere più maestoso di questi padiglioni giganteschi, con le loro colonne slanciate e i loro archi esili, ma potenti, che ricordano i palazzi delle fate pietrificati da un tocco di bacchetta [...] Sono questi archetipi, e come tali segneranno per sempre l'istante autentico, l'istante unico, il punto di civilizzazione in cui si incontreranno e si uniranno le arti e le scienze»¹⁶.

La successiva esposizione si svolge a Parigi nel 1900. Zola, che è appena uscito dall'*affaire* Dreyfus e da poco ritornato in patria dopo ben undici mesi di esilio inglese, si rifiuta di scrivere una riga sull'evento¹⁷: la visiterà invece minuziosamente, munito della sua

attrezzatura fotografica, effettuando più di 400 scatti con i quali rende un tributo iconografico alla più grande esposizione del secolo. La fotografia sembra essere divenuta il mezzo più consono al suo percorso di artista e di intellettuale attento alle questioni sociali. E la società francese di questo scorcio di fine Ottocento è tutta lì, a passeggio sui *trottoirs-roulants* o a contemplare i giochi d'acqua dinanzi al palazzo dell'Elettricità: è lo spettacolo del progresso di cui Zola diviene testimone onnipresente¹⁸.

Gli scatti che ho potuto visionare non hanno la valenza pittorica dei paesaggi parigini raffigurati nelle foto degli anni precedenti. Il suo linguaggio si è fatto più personale, la ricerca

¹⁴ Cfr. in proposito il saggio di F.W.S. Hemmings, 1972, pp. 138 ss.

¹⁵ Ivi, p. 145.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ M.L. Hinton, 2008, p. 85.

¹⁸ Ivi, p. 87.

del vero lo porta ad ottenere immagini tecnicamente molto elaborate e innovative sotto l'aspetto compositivo e spaziale. Tra le foto dell'Éxpo ho scelto di porre l'attenzione su due immagini della torre Eiffel, l'architettura di ferro per eccellenza che tanto affascinava lo scrittore. La prima è una veduta notturna, una assoluta novità per l'epoca, raffigurante in primo piano il pont d'Iena sulla Senna e primi due livelli della torre. Sulla destra si scorgono i padiglioni delle colonie britanniche, sul lato opposto il palazzo della Navigazione e del commercio. Sullo sfondo si distingue il movimentato profilo del palazzo dell'Elettricità. Zola pone il cavalletto a sinistra del ponte sulla riva opposta della Senna, così da conferire maggiore profondità all'immagine. Della torre, vista di scorcio, si scorge il traliccio posteriore di destra. La fascia chiara delle luci del campo di Marte è dovuta alla sovraesposizione, necessaria per rendere definiti i dettagli. Zola esegue certamente numerosi scatti: in un'ulteriore foto che ho reperito le luci sono più nitide ma a discapito della leggibilità della



E. Zola, Veduta dall'alto di un padiglione (Zola-Massin, 1979)

torre che, priva dei dettagli strutturali, risulta una sagoma scura e appiattita¹⁹.

La foto successiva è la veduta di un padiglione scattata dal primo livello della torre. Lo scatto, preso durante il giorno, è originale e ben riuscito sotto l'aspetto tecnico e compositivo; in merito al punto di ripresa Marie-Laure Hinton ha riscontrato interessanti analogie con una foto scattata circa trent'anni dopo da André Kertész, artista surrealista ungherese²⁰.

Dei numerosi scatti presi con differenti inquadrature dall'alto della torre questo è uno dei più riusciti. Sia Zola che Kertész si posizionano in corrispondenza di uno dei quattro grandi tralicci angolari. In entrambe le foto l'arcata reticolare, in alto in primo piano, delimita il

¹⁹ L'analisi dettagliata della fotografia è in M. L. Hinton, 2008, pp. 124-128.

²⁰ Ivi, pp. 128-134.

panorama sottostante: nella foto di Zola la ripresa di scorcio consente di percepirne l'inclinazione. Il volume del padiglione, un prisma sormontato da un cupolino, acquista da questa angolazione un notevole rilievo, tanto che l'immagine appare quasi tridimensionale: da notare l'eccellente qualità dei contrasti dovuta all'accurato lavoro di stampa; il bianco abbagliante dell'edificio e dei viali suggeriscono anche in questo caso una sovraesposizione del negativo.

4. Conclusioni

La produzione fotografica di Émile Zola è forse paragonabile, per ampiezza, a quella letteraria. Purtroppo, la maggior parte del suo lavoro, ancora in possesso della famiglia, non è stata ancora oggetto di studio: chiunque abbia trattato questo argomento non può non auspicarsi che un tale patrimonio iconografico sia quanto prima restaurato e reso consultabile.

Bibliografia

- I. Albers, *Sehen und Wissen das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*, München 2002.
- G. Barthel, *Écrivains et photographes: Zola, Simenon*, Saarbrücken 2011.
- P. Bonnefis, *Zola photographe*, tesi di laurea, Università di Lille 1998.
- A. Buisine, «Les chambres noires du roman», in *Les cahiers naturalistes*, 66 (1992), pp. 243-267.
- Id., «Émile Zola: Notes sur la photographie», ivi, pp. 325-333.
- R. Catini, «Roma di Émile Zola», (recens.), in *Roma Moderna e Contemporanea*, VI (1998), n. 3, pp. 568-572.
- Ead., «Roma dopo la crisi edilizia con gli occhi di Émile Zola», in *Roma Moderna e Contemporanea*, X (2002), n. 3, pp. 543-558.
- F.W.S. Hemmings, «Émile Zola devant l'Exposition Universelle de 1878», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, n. 24, pp. 131-153 (http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1972_num_24_1_1005).
- M.L. Hinton, *Zola photographe*, tesi di dottorato, University of California, Ann Harbor 2008
- B. Newhall, *The History of Photography*, New York 1964, p. 94.
- Zola*, a cura di M. Saquin, Gand 2002 (catal.).
- E. Zola, *Le tre città. Roma*, Roma 1896.
- É. Zola, *Diario romano*, Milano 1989.
- Émile Zola fotografo*, a cura di F. É. Zola-J. Massin, Milano 1979.

Torino tra le righe.

Le descrizioni di Edmondo De Amicis e Carlo Collodi

Alice Pozzati

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: Torino, Storia della città, XIX secolo, Edmondo De Amicis, Carlo Collodi.

1. Introduzione

L'Ottocento è per Torino, e non solo, un secolo particolarmente emblematico. La città, quasi in un'altalenante ciclicità, è soggetta a diversi periodi di crisi e di ripresa politica ed economica. Dopo l'ondata napoleonica, la Restaurazione, il decennio preunitario, la conquista e la rapida perdita del titolo di capitale del neonato Stato italiano, negli anni Ottanta, Torino consolida la vocazione industriale che le garantirà un ruolo da regina per quasi tutto il XX secolo. Nel 1880 sono pubblicati in Italia due testi che oggi si rivelano preziosi strumenti per studiare l'immagine della città in quegli anni. Da una parte Edmondo De Amicis¹, con il suo contributo all'interno di un testo intitolato proprio *Torino. 1880*², presenta un'accurata "fotografia" decritta della città; Carlo Collodi³, invece, scrive *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*⁴ e si preoccupa di trasmettere una sorta di guida alle bellezze d'Italia secondo il punto di vista del suo giovane protagonista. Confrontare oggi questi due testi coevi e metterli in relazione alle fotografie storiche dell'epoca, conservate presso l'Archivio Storico della Città di Torino, oggi, può permettere di indagare le trasformazioni urbane da un punto di vista privilegiato: l'occhio dello scrittore che, per sua vocazione e talento, consegna nelle mani del lettore contemporaneo una descrizione della città precisa ma anche empatica. Servirsi, dunque, di questi due testi, come fossero dei veri e propri testimoni oculari, può fornire una nuova chiave di lettura per scoprire le inesplorate declinazioni della storia della città di Torino negli anni Ottanta dell'Ottocento.

2. La Torino di De Amicis e Collodi

«La direzione del movimento italiano fu altrove trasportata: l'importanza di Torino cessò, e in pari tempo sembrarono fieramente minacciate anche le sue condizioni economiche. La città rimase un momento sbalordita, ebbe qualche lampo d'ira e qualche nube di broncio; ma il senno pratico e il tatto opportuno della sua natura non tardarono a prevalere: cercò in altri campi nuove fonti di prosperità, diede origine a un movimento industriale, commerciale ed anche bancario, del quale i buoni effetti si vedono in ciò che la sua popolazione è cresciuta quasi d'un terzo e l'ambito delle sue mura s'è allargato e si va ogni giorno più allargando, invadendo con sempre nuovi piani d'ingrandimento la circostante campagna, massime nella ridente campagna meridionale»⁵. Così Vittorio Bersezio⁶ trasmette una sintetica ma precisa

¹ Edmondo De Amicis (1846-1908), giornalista e scrittore italiano, è stato l'autore del romanzo *Cuore* (1886). Per approfondimenti si veda la voce di L. Strappini, *De Amicis Edmondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 33, 1987 (www.treccani.it ultima consultazione giugno 2017).

² E. De Amicis, *La città*, in AA. VV. *Torino 1880*, Torino, Bottega D'Erasmo, 1978 (ristampa anastatica, prima edizione: Torino, Roux e Favale, 1880).

³ Carlo Collodi, pseudonimo di Carlo Lorenzini, (1826-1890) è stato uno scrittore, giornalista e pubblicitario italiano reso celebre dal suo libro *Le avventure di Pinocchio* (1882). Per approfondimenti si veda la voce di D. Proietti, *Lorenzini Carlo (Collodi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 66, 2006 (www.treccani.it ultima consultazione giugno 2017).

⁴ C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio Editori, 1915 (prima edizione divisa in tre volumi: Firenze, Paggi, 1880-1883-1886).

⁵ V. Bersezio, *Torino*, in AA. VV., *Torino. 1880*, cit., p. 23.

descrizione di Torino negli anni Ottanta dell'Ottocento: una città che ha ormai accettato e superato la perdita del ruolo di capitale politica⁷ e sta vivendo un processo di metamorfosi che la porterà a diventare la capitale industriale del neonato stato italiano⁸.

La citazione è tratta dal testo, scritto in previsione all'*Esposizione nazionale italiana* del 1884⁹ con l'obiettivo di presentare la città, *Torino. 1880*. Tra i diversi autori del libro figura anche Edmondo De Amicis che, nel suo contributo *La città*, indossa le vesti di un torinese "Virgilio", impegnato ad accompagnare per mano alla scoperta di Torino il visitatore. Le abilità descrittive dello scrittore permettono al lettore di intraprendere un viaggio virtuale che, partendo dalla stazione di Porta Nuova¹⁰, lo porterà a passeggiare con la mente per tutta la città, come se fosse calato all'interno di una fotografia storica.

Di tutt'altro genere letterario si presenta, invece, il testo di Carlo Collodi *Viaggio per l'Italia di Giannettino*, pubblicato a partire dal 1880 e pensato per un pubblico giovane¹¹. Infatti, «il volume che, pur non essendo un libro di testo, venne adottato come libro di lettura da molti insegnanti influenzando i giovani dell'epoca, rappresenta un esempio di come la letteratura per la gioventù abbia potuto rappresentare un importante tassello del discorso nazionale e dell'affermazione dei valori borghesi»¹².

Il racconto, sotto forma di dialogo tra Giannettino e i diversi personaggi¹³, si propone di trasmettere l'idea, legata alla tradizione del *Grand Tour*¹⁴, di viaggio come esperienza formativa ed educativa¹⁵. Infatti, è lo stesso autore che dichiara, già dalle prime pagine, il messaggio che vuole trasmettere: «s'impara più in un viaggio che in cento libri»¹⁶. Giannettino affronta il viaggio sotto la guida del Dottor Boccadoro, suo precettore. I due raggiungono le diverse città italiane con il mezzo di trasporto più all'avanguardia dell'epoca:

⁶ Vittorio Bersezio (1828-1900), è stato uno scrittore e politico piemontese. Per approfondimenti si veda la voce di V. Castronovo, *Bersezio, Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9, 1967 (www.treccani.it ultima consultazione giugno 2017).

⁷ Dopo il primo spostamento, della capitale da Torino a Firenze (1865), dal 1871 Roma viene designata come la più idonea delle città italiane a ricoprire questo ruolo. Per approfondimenti: P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. L'Ottocento*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 401-535; V. Comoli Mandracci, *Torino*, Torino, Editori Laterza, 1983 (edizione consultata: 2010), p. 191.

⁸ U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, vol. VII, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

⁹ L. Aimone, F. B. Filippi, *1884. La nazione italiana al lavoro*, in U. Levra, R. Rocca, *Le esposizioni torinesi. 1805-1911*, Torino, Archivio Storico della Città, 2003.

¹⁰ Costruita dopo l'unificazione su progetto di Carlo Ceppi e Alessandro Mazzucchetti, e inaugurata nel 1864 (Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, vol. 1, Torino, Società degli ingegneri e degli architetti di Torino, 1984, p. 363).

¹¹ «Nel 1877 Collodi aveva pubblicato, presso lo stesso editore, il *Giannettino*, un libro di testo che prendeva spunto, anche nel titolo, dal *Giannetto*, opera didattica pubblicata da Luigi Alessandro Parravicini nel 1837 e che aveva avuto una notevole fortuna editoriale». E. Squarcina, S. Malatesta, *La geografia del "Viaggio per l'Italia di Giannettino" di Carlo Collodi come strumento per la costruzione nazionale italiana*, in *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. XVI, n. 418 (24), 1 de noviembre de 2012 (consultazione on-line: <http://www.raco.cat>, ultima consultazione giugno 2017).

¹² E. Squarcina, S. Malatesta, *La geografia del "Viaggio per l'Italia di Giannettino" di Carlo Collodi come strumento per la costruzione nazionale italiana*, cit. (<http://www.raco.cat>, ultima consultazione giugno 2017).

¹³ Giannettino affronta il viaggio con il Dottor Boccadoro, suo precettore, e, una volta tornato a casa a Firenze, il giovane incontra il suo amico Minuzzolo e i suoi tre fratelli per condividere con loro l'esperienza fatta. Il testo, dunque, si sviluppa interamente sotto forma di racconto a posteriori del viaggio, alternando aneddoti passati e contemporanei.

¹⁴ Per approfondimenti: C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992.

¹⁵ E. Squarcina, S. Malatesta, *La geografia del "Viaggio per l'Italia di Giannettino" di Carlo Collodi come strumento per la costruzione nazionale italiana*, cit., (consultazione on-line: <http://www.raco.cat>, ultima consultazione giugno 2017).

¹⁶ C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, cit., p. 13.

il treno. Ancora una volta, dunque, il primo contatto con la città di Torino avviene a Porta Nuova.

Non è un caso, infatti, che entrambi i saggi comincino proprio dalla stazione ferroviaria. Questa nuova tipologia edilizia, inedita fino al XIX secolo¹⁷, si dimostra essere il perfetto “biglietto da visita” di una città che, da una parte, si deve presentare come moderno palcoscenico di un’esposizione¹⁸, e dall’altro deve dimostrarsi degna del titolo di “capitale industriale” d’Italia. Un altro fattore cruciale che accomuna i due testi è il sentimento che si respira procedendo con la lettura.

La storia della città, e quindi dell’Italia, fatta scoprire attraverso l’incontro con i luoghi più emblematici di Torino, diventa lo strumento per la propagazione di un sentimento nazionalista. L’obiettivo prefissato dai due autori sembra essere quello di far scoprire, in un primo momento, e, successivamente, di rendere caro al lettore quel palcoscenico privilegiato dove gli attori principali sono stati gli uomini che hanno sognato e lavorato per unificare l’Italia¹⁹. Gli scrittori si preoccupano, inoltre, di fornire, non solo un’accurata descrizione della “Torino monumentale”, ma, anzi, dalle loro parole emergono sia i caratteri urbanistici della città che «par fabbricata sopra un’enorme scacchiera»²⁰ quanto la percezione tridimensionale degli alzati degli edifici: «i suoi palazzi e i suoi grandi casamenti sono così regolari, puliti e somiglianti tanto tra loro»²¹. In particolare, De Amicis evidenzia una corrispondenza tra la forma della città e il carattere della popolazione. La stessa riflessione verrà fissata da Adolf Loos²² in uno dei suoi scritti principali “Architettura” (1910): «l’architettura suscita nell’uomo degli stati d’animo. Il compito dell’architetto è dunque di precisare lo stato d’animo»²³. In particolare, l’uniformità delle cortine degli edifici, dei colori, delle dimensioni degli isolati, dei decori testimoniano una città dove: «l’architettura è democratica ed eguagliatrice. Le case possono chiamarsi fra loro: – Cittadina – e darsi del tu. La divisione delle classi sociali a strati sovrapposti dal piano nobile ai tetti, toglie alla città quelle opposizioni visibili di magnificenza e di miseria, che accendono nell’immaginazione il desiderio inquieto e triste delle grandi ricchezze»²⁴.

D’altro canto Collodi, invece, si serve dei monumenti simbolo della città per decantare il progresso scientifico. Infatti, ciò che risalta dalla descrizione del monumento dedicato al traforo del Frejus in piazza Statuto²⁵ è il particolare interesse e l’ammirazione per le tecniche ingegneristiche utilizzate per la realizzazione dell’opera²⁶.

¹⁷ N. Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, edizione italiana a cura di A. M. Ippolito, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1986 (edizione originale: *A History of Building Types*, 1976), pp. 273-284; G. Zucconi, *La città dell’Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001, pp. 138-142.

¹⁸ Ivi, pp. 291-309; Ivi, pp. 142-144.

¹⁹ «Il centro di Torino ha una bellezza sua propria, invisibile allo straniero indifferente, ma che deve affascinare l’italiano nuovo arrivato. Ogni suo angolo, ogni sua casa parla, racconta, accenna, grida. Ogni arco de’ suoi portici è stato l’arco di trionfo d’un’idea vittoriosa». E. De Amicis, *La città*, cit., p. 30.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. Collodi, *Il viaggio per l’Italia di Giannettino*, cit., p. 71.

²² Adolf Loos (1870-1933), architetto austriaco. Per approfondimenti: G. Denti, S. Peirone, *Adolf Loos, opera completa*, Roma, Officina Edizioni, 1997 e bibliografia.

²³ A. Loos, *Architettura*, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, 1972 (edizione originale: *Ins Leere Gesprochen*, Berlino, Verlag Der Sturm, 1921).

²⁴ E. De Amicis, *La città*, cit., p. 34.

²⁵ Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, cit., p. 293.

²⁶ «È una grande piramide fatta tutta di pietre e di grossi macigni scavati dalla galleria sessa. Ai lati dell’obelisco vi stanno in attitudini diverse alcuni giganti scolpiti in marmo bianco, messi lì a rappresentare la forza brutale soggiogata dal Genio della scienza: il quale Genio scrive a caratteri d’oro i nomi dei tre ingegneri, Sommelier, Grattoni e Grandis, che principiarono e condussero a fine quel lavoro veramente meraviglioso [...]. Si servirono di enormi macchine perforatrici, inventate apposta, e messe in movimento a forza d’aria compressa. [...] Vi Posero mano nel gennaio del 1861, e la galleria rimase ultimata nel dicembre del 1870». C. Collodi, *Il viaggio per l’Italia di Giannettino*, cit., pp. 75-76.

De Amicis, continua il contributo, dimostrando una visione per parti della città. Infatti, scrive: «non ha visto Torino chi non ha visto i suoi sobborghi, ciascuno dei quali ha un carattere suo proprio»²⁷. In poche righe riesce a fissare nella mente del lettore ogni peculiarità dei quartieri partendo da San Salvario, «una piccola *city* [...] in *blouse*, che si leva di buon'ora e lavora con l'orologio alla mano»²⁸, passando per il quartiere della Crocetta, «dove ogni settimana sboccia una casa [...] la villetta genovese, il casino svizzero, un vero visibilo di capricci sfarzosi, ognuno dei quali per la protesta d'una bella signora contro l'antica tirannia dell'architettura regolamentare»²⁹, per Borgo San Donato, dall'«aspetto di un villaggio grazioso»³⁰, e da piazza Emanuele Filiberto (oggi piazza della Repubblica), «dove uno Zola Torinese potrebbe mettere lì la scena di un romanzo intitolato *Il ventre di Torino*»³¹, arrivando fino a Borgo Po, «che chiude come un grazioso scenario il grande palco di piazza Vittorio Emanuele»³².

Altro fattore che accomuna i due testi è piazza Emanuele Filiberto (oggi piazza della Repubblica). Collodi, come anche De Amicis, si serve del mercato di Porta Palazzo, ancora oggi considerato il più grande mercato all'aperto d'Europa, per trasmettere una “fotografia” della società che anima questo luogo³³, come metafora di due caratteri tipici, e collegati, del secondo Ottocento: la laboriosità della popolazione e lo sviluppo degli scambi commerciali. Tornando alla visione per parti della città, quest'ultima non è altro che l'esito concreto dei decenni preunitari, quando l'obiettivo dell'amministrazione torinese diventa il confezionamento di una veste di capitale del neonato Regno italiano, non solo in termini di nuovi servizi ma anche di una nuova dimensione urbana, maggiorata. Il processo di ingrandimento, iniziato durante Restaurazione³⁴, arriva a raggiungere la sua ultima forma omnicomprensiva con il *Piano d'Ingrandimento della Capitale* siglato da Carlo Promis³⁵ (1851). Dagli anni '50 in poi, infatti, i nuovi progetti per gli ampliamenti non saranno più previsti generali per la città ma settoriali. Il principio adottato da Promis per la progettazione del piano si basa sulla definizione di assi rettori definiti in modo da supportare l'espansione della maglia urbana garantendo, però, il dialogo tra i nuovi quartieri e la città storica³⁶. Come spiega, in modo esaustivo, Vera Comoli: «la compattezza formale del perimetro e l'uniformità architettonica, proposte da Promis e sostenute dall'intero Consiglio comunale, ebbero in realtà un'attuazione solo parziale. La perdita del ruolo di capitale, ma già prima, il nuovo clima liberistico conseguente alla politica cavouriana, comportarono la progressiva disgregazione del progetto originario incentrato sui lunghi percorsi pedonali sotto i portici ricchi di attività commerciali, di caffè, di ristoranti e alberghi, percorsi pensati sia come collegamento delle due stazioni ferroviarie di Porta Nuova e Porta Susa, sia come struttura abitativa qualificata

²⁷ E. De Amicis, *La città*, cit., p. 40.

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 44.

³¹ Ivi, p. 45.

³² Ivi, p. 49.

³³ Si ritiene utile segnalare una corrispondenza tra le descrizioni del mercato di Piazza Emanuele Filiberto di De Amicis e di Collodi: entrambi, descrivendo le personalità che si possono incontrare in questo luogo, si soffermano a descrivere un'anziana che scruta contro luce le uova («una signora cogli occhiali sperava contro la luce un pajo d'uova, per assicurarsi se dentro c'era il pulcino», C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, cit., p. 77; «là una vecchia signora cogli occhiali guarda le uova ad una ad una di contro alla luce», E. De Amicis, *La città*, cit., p. 46). Il dettaglio è talmente emblematico che si suppone che i due autori o si fossero confrontati verbalmente a riguardo oppure l'uno abbia letto il testo dell'altro prima di pubblicare il proprio.

³⁴ V. Comoli Mandracci, *Torino*, cit., pp. 119-148.

³⁵ *Ibidem*; V. Fasoli, C. Vitulo, *Carlo Promis professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica*, Torino, Celid, 1993; V. Comoli Mandracci, V. Fasoli, *1851-1852. Il piano d'ingrandimento della capitale, Consiglio Comunale di Torino*, Atti consolari - Serie Sotirca, Torino, Archivio Storico della Città, 1996.

³⁶ V. Comoli Mandracci, *Trasformazioni del paesaggio urbano*, cit., p. 42.

per la borghesia; il tutto caratterizzato da una forte e ricercata uniformità architettonica che si sarebbe dovuta sostenere su una precisa normativa edilizia»³⁷. Infatti, continua Comoli, il progetto di Promis, dimostra «una visione progettuale per una città/architettura molto legata alla cultura e alla memoria storica, ma per certo difficilmente realizzabile completamente come prodotto edilizio uniforme nel contesto politico liberistico del periodo cavouriano e post-cavouriano, attento, anche nell'applicazione del *Regolamento d'Ornato* del 1862³⁸, alle sollecitazioni dei costruttori per la riduzione dei vincoli architettonici e del decoro, per l'eliminazione dello *skyline* rigido, per quanto incideva sul paesaggio urbano a facciate uniformi»³⁹.

In generale, ciò che traspare dal diario di viaggio di Giannettino e dalla “guida” per l'Esposizione, è una volontà di servirsi della geografica fisica, politica e culturale dei luoghi e della storia della città per costruire un modello nazionale. L'attenzione del lettore si deve focalizzare sugli elementi collegati da una parte ai fatti storici che hanno reso possibile l'unificazione e dall'altro allo sviluppo tecnico e tecnologico dell'Italia unita.

L'analisi dei due testi ha reso possibile una riflessione su quanto traspare dalla letteratura dell'epoca: negli anni Ottanta dell'Ottocento, l'immagine della città tra le righe deve essere portavoce di una valenza ideologica ed è, dunque, strumentale alla scoperta di località lontane nello spazio per scopi promozionali o didattici. Infatti, i libri, come del resto la ferrovia⁴⁰, permettono di raggiungere ogni città italiana, e diventano i veicoli principali per la trasmissione del sentimento nazionale⁴¹.

Riletti oggi questi testi hanno dimostrato di essere un utile strumento per indagare la percezione urbana di un visitatore dell'epoca e, dunque, rendono possibile l'immedesimazione in una realtà ormai lontana nel tempo.

Bibliografia

- E. De Amicis, *La città*, in AA. VV. *Torino 1880*, Torino, Bottega D'Erasmus, 1978 (ristampa anastatica, prima edizione, Torino, Roux e Favale, 1880).
- C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio Editori, 1915 (prima edizione divisa in tre volumi, Firenze, Paggi, 1880-1883-1886).
- A. Loos, *Architettura*, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, 1972 (edizione originale: *Ins Leere Gesprochen*, Berlino, Verlag Der Sturm, 1921).
- N. Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici*, edizione italiana a cura di A. M. Ippolito, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1986 (edizione originale: *A History of Building Types*, 1976).
- P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. L'Ottocento*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- V. Comoli Mandracci, *Torino*, Torino, Editori Laterza, 1983 (edizione consultata: 2010).
- Politecnico di Torino. Dipartimento Casa Città, *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, vol. 1, Torino, Società degli ingegneri e degli architetti di Torino, 1984.
- C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa, 1992.
- V. Fasoli, C. Vitulo, *Carlo Promis professore di architettura civile agli esordi della cultura politecnica*, Torino, Celid, 1993.
- V. Comoli Mandracci, V. Fasoli, *1851-1852. Il piano d'ingrandimento della capitale, Consiglio Comunale di Torino*, Atti consolari - Serie Sotirca, Torino, Archivio Storico della Città, 1996.

³⁷ Ivi, p. 43.

³⁸ V. Comoli Mandracci, *Torino*, cit., pp. 216-219.

³⁹ V. Comoli Mandracci, *Trasformazioni del paesaggio urbano*, cit., p. 46.

⁴⁰ P. Sica, *Storia dell'Urbanistica. L'Ottocento*, cit., pp. 401-424.

⁴¹ Ivi, pp. 436-441.

- U. Levra (a cura di), *Storia di Torino. Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, vol. VII, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.
- V. Comoli Mandracci, Rossanna Roccia (a cura di), *Progettare la città. L'urbanistica di Torino tra storia e scelte alternative*, Torino, Archivio Storico della Città, 2001.
- L. Tamburini, *Il cuore di Collodi e quello di De Amicis*, in *Studi piemontesi*, vol. XXX, fasc. 2, novembre 2001, pp. 295-314.
- G. Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2001.
- U. Levra, R. Roccia, *Le esposizioni torinesi. 1805-1911*, Torino, Archivio Storico della Città, 2003.
- G. Bracco, V. Comoli Mandracci (a cura di), *Torino da capitale politica a capitale dell'industria, Il disegno della città (1850-1940)*, vol. 1, Torino, Archivio Storico della Città, 2004.
- G. M. Lupo, P. Paschetto (a cura di), *1853-1912, 1912-1930. Le due cinte daziarie di Torino, Consiglio Comunale di Torino, Atti consolari – Serie storica*, Torino, Archivio Storico della Città, 2005.
- E. Squarcina, S. Malatesta, *La geografia del "Viaggio per l'Italia di Giannettino" di Carlo Collodi come strumento per la costruzione nazionale italiana*, in *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98, Vol. XVI, n. 418 (24), 1 de noviembre de 2012 (consultazione *on-line*: <http://www.raco.cat>, ultima consultazione giugno 2017).

Sitografia

- <http://www.treccani.it>
<http://www.museotorino.it>
<http://www.immaginidelcambiamento.it>
<http://www.raco.cat>



*Stazione di Porta Nuova, veduta della copertura metallica lato rotaie
(Archivio Storico della Città di Torino, Nuove acquisizioni, Fotografie, 09_10)*



*Pianta prospettica della Città di Torino e dell'Esposizione 1884
(Biblioteca civica centrale, Cartografico 8/10.13)*



*Luigi Belli, Monumento al traforo del Frejus, 1879. Fotografia Brogi
(Archivio Storico della Città di Torino Collezione Simeom, Serie D, 2739, foto 3719)*



*Piazza Emanuele Filiberto
(Archivio Storico della Città di Torino, Nuove acquisizioni, Cartoline, 524)*

“La imagen de una ciudad” nel racconto dei viaggiatori spagnoli tra Ottocento e Novecento

Pasquale Rossi

Università Suor Orsola Benincasa – Napoli – Italia

Parole chiave: viaggiatori spagnoli, immagine della città, Napoli e il risanamento

1. Introduzione

Napoli sin dal XVI secolo è stata considerata una delle mete privilegiate del “Viaje en Italia”, una delle tappe fondamentali di un percorso ispirato dalla scoperta e dalla conoscenza dell’“antico”.

Il racconto delle *mirabilia* si ritrova anche nelle pagine della letteratura spagnola, così come si ritrovano descrizioni di uno straordinario paesaggio dominato dal Vesuvio, di luoghi ameni e architetture disposte tra la città e i suoi dintorni.

Alla bellezza e all’esaltazione di uno straordinario ambiente e delle sue risorse naturali viene contrapposta, con frequenza, la difficoltà di un contesto sociale che inquieta e che talvolta diverte pure. Sono tante le ricorrenze delle descrizioni colorite del modo di parlare e di gesticolare dei partenopei, l’amore per la musica (“Napolés es una ciudad cantante”).

Aspetti e temi di una civiltà che stupiscono, e non sfuggono affatto alle note dei viaggiatori e dei letterati iberici, per quello che si presenta come un sito che è sì “una meta dell’anima”, ma anche un luogo talvolta difficile da vivere. Incantato e rumoroso, paese di musica e di naturale bellezza ma anche di povertà diffusa e sofferente, spesso petulante.

È quanto emerge dalla rilettura dei testi consegnati alle stampe dai protagonisti della letteratura spagnola contemporanea. Volumi che contengono descrizioni di tante città italiane attraversate e visitate, e che rappresentano un sorprendente omaggio alla bellezza della penisola; e buona parte di queste narrazioni sono riservate soprattutto alla natura e al contesto ambientale del golfo partenopeo.

Emilio Castelar, Vicente Blasco Ibañez, e Pio Baroja Nessi pubblicano su questo tema le loro impressioni d’autore, con opere editate tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento.

E così anche la città napoletana diventa protagonista di un racconto che ne riporta essenza e anima, tracce e aspetti di usi e costumi che sono la trama costante di una narrazione che si estende per tutto il secolo borghese. Caratteri che, a torto o a ragione, sono ancora parte di luoghi comuni e stereotipi per una possibile descrizione del “pueblo napoletano”.

Si tratta della rilettura ma anche della conferma della fortuna critica di un sito che, proprio agli inizi del XX secolo, stava per confrontarsi -in condizioni di emergenza- con l’esperienza del “risanamento” conseguente alla tragica epidemia di colera (1884) e per quella che diventerà una ineludibile operazione di trasformazione della zona di fondazione medievale e dell’antica *forma urbis neapolitana*.

2. Immagine di una città

A partire dalla prima metà dell’Ottocento in Spagna, esito di un processo intrapreso in tutta Europa, si riscontra un’ampia produzione editoriale sulla letteratura di viaggio. La *peninsula del arte*, diventa ancora una volta una tappa imprescindibile di straordinaria conoscenza del mondo antico, un rinnovato momento di affermazione dell’identità culturale della civiltà occidentale. Intellettuali, artisti e scrittori iberici tra Ottocento e Novecento solcano le strade e i luoghi topici dell’Italia. Venezia, Roma, Firenze e Napoli e *y sus aldedores* rappresentano una esperienza irrinunciabile, un momento fondamentale, una tappa di esperienza e cultura. Tra le città visitate, per evidenti dinamiche logistiche e per tappe consolidate, ci sono anche Genova, Pisa e altri siti collegati alla costa tirrenica.

Ma la dinamica del viaggio in Italia dei *viajeros* iberici ricalca un itinerario consolidato che, tra l'altro risultava spesso indirizzato dalla "Guida" del Valery (pseudonimo di Antoine Claude Pasquin), edita nella capitale transalpina per l'editore Le Normant (1831-33).

Lo stesso tipo di itinerario che affronta José M. Queipo de Llano y Ruiz de Saravia (1786-1843, statista nato a Oviedo, appartenente alla nobile casata asturiana, settimo nella genealogia del Condado de Toreno), uno dei primi illustri viaggiatori spagnoli che, alla fine del 1838, intraprende un percorso itinerante, della durata di sei mesi, nella penisola italiana. La presenza autorevole del diplomatico spagnolo a Napoli è emblematica anche perché il 1839 è l'anno delle trasformazioni urbane volute da Ferdinando II di Borbone. Una data particolare che rappresenta l'inizio di grandi innovazioni per il regno (costruzione ferrovia, incentivi all'industria, divisione funzionale tra quartieri residenziali e industriali). Un progetto ambizioso di elevare la capitale partenopea al rango delle altre grandi capitali europee, nel tentativo di realizzare un nuovo stato moderno all'altezza delle prospettive e dei percorsi di crescita nell'era dell'industria e dell'affermazione della classe borghese.

Ed è così che, dall'iconografia dell'epoca e dalle narrazioni dei *viajeros españoles* che visitano la città per tutto l'Ottocento, è possibile rivedere scene di ambiente che rappresentano anche un momento particolare della stratificazione di un sito che, alla fine del secolo, sarà ineluttabilmente trasformato per una legge nazionale che definisce le coordinate e gli indirizzi del progetto di "Risanamento" dei quartieri bassi e della demolizione dei fondaci.

Le immagini pubblicate nel contesto di questo breve saggio ripropongono istantanee d'epoca di un mercato brulicante a ridosso di via Toledo, del Castel dell'Ovo e di Castel Nuovo (prima degli incisivi interventi di restauro del XX secolo) e una mappa della città edita da Richter, una guida tascabile, che riporta l'assetto di quella che doveva essere la 'nuova Napoli' dopo i lavori di "risanamento" che però risulteranno, come documentato da Giancarlo Alisio, largamente incompiuti. E queste immagini, inserite a corredo del testo, intendono rappresentare un riferimento a quanto delineano i letterati citati nel corso di tutto il XIX secolo, che trattano di luoghi e strade con occhio curioso, con una particolare attenzione anche agli aspetti politici e sociali; "non proprio un libro di viaggio classico" come riporta Blasco Ibañez¹, che restituisce anche modelli ripresi da narrazioni precedenti². Ma sono anche raccolte di sensazioni, come per la "ciudad resucitada" (Pompei) o la "montaña de fuego" (Vesuvio), *topoi* napoletani, ma soprattutto luoghi e patrimonio di un'identità culturale della storia europea.

Interi capitoli di questa letteratura periegetica sono dedicati al fascino della 'Città Sepolta' e del 'Mons' che generava soggezione e timore distruttivo. Un gigante ingombrante in quello che, di fatto, per le sue dimensioni rappresentava, un segno di immanenza e la certificazione del dominio della natura. Un vulcano che raffigurava -in una baia sorprendente e decantata- anche un possibile destino, del resto già vissuto tragicamente per la romana "Pompeii".

Una conferma per l'interesse e la cura di luoghi unici che si determina proprio a partire dalla prima metà del XVIII secolo grazie alle scoperte di Ercolano (1738) e della stessa Pompei (1748), e che trovano in Carlo di Borbone, giovane e intraprendente sovrano del vasto regno indipendente del Mezzogiorno d'Italia -sia pure sotto il diretto controllo della Casa Real de España, e sono noti gli sforzi diplomatici e la cura di Elisabetta Farnese (Isabel), consorte di Filippo V, nell'indirizzare i programmi del nuovo regno-, un illuminato protagonista e interprete dei programmi della "società di corte" e della politica di sviluppo e controllo territoriale. E non si tratta certamente di un caso se nei primi anni del regno saranno intraprese fondazioni *ex novo* di Siti Reali (Capodimonte e Portici) che simbolicamente determinano politiche già ampiamente sperimentate nel secolo precedente tra Madrid e i suoi dintorni.

¹ Cfr. V. Blasco Ibañez, *En el País del arte: tres meses en Italia*, Valencia, F. Sempere y C^a, 1896, pp. 252-253.

² Cfr. G. Beccari, *Impressioni italiane di scrittori spagnoli (1860-1910)*, Lanciano, R. Carabba, 1913, passim; C. Garcia-Romeral Perez, *Bio-Bibliografía de Viajeros españoles (XIX siglo)*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995.

Ma mentre dalle descrizioni dei *viajeros* emergono, con enfasi le affinità elettive e la comune anima latina, l'aspetto e l'interesse per i Siti Reali non risulta affatto trattato.

Pio Baroja Nessi, nel 1949, è affascinato dall'ambiente urbano: «Napolés es la ciudad mas ruidosa del mundo...» e via Toledo rappresenta l'asse ideale che divide che la città in due parti (da Capodimonte a Castel dell'Ovo). Un asse privilegiato di separazione, amato da tutti gli iberici perché somiglia alla "Rambla" di Barcellona o alla "Gran Via" de Madrid, rettifili per eccellenza delle grandi metropoli spagnole. «En la via Roma había siempre un gran movimiento de gente y nuchissimo ruido. Las calles de Napoles eran un rico muestruario de pequeño comercio ambulante. Nuestra Puerta del Sol de hace cincuenta años no se prodría comparar con la calle de Roma napolitana, ni e Rastro de Madrid con el Mercado de Napolés»³



Il mercato tra via Toledo e la Pignasecca, prima metà XX secolo. Foto in collezione privata

Vicente Blasco Ibañez, che scrive nel 1896 *En el País del Arte (tres meses en Italia)*, rimane folgorato alla vista del panorama della costa: «Nàpoles es la verdadera italia; esa Italia que hemos visto todos en cromos y panoramas, en operetas y novelas, con su alegría envidiable, su vida al aire libre, su ambiente poético y su afición à divertir al quel lega, sin perjuicio de tender inmediatamente la mano solicitando la propina (...) El gran Humboldt, después de recorrer el mundo como vajero científico, afirmaba que en todo el globo solo existen tres ciudades que merecen serlo por su situación topográfica: Lisboa, Napoles y Constantinopla».⁴ E ancora sull'anima latina e sul legame tra spagnoli e napoletani in virtù di antica e secolare

³ P. Baroja Nessi, *Ciudades de Italia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p.171.

⁴ V. Blasco Ibañez, *En el País del arte: tres meses en Italia*, Valencia, F. Sempere y C^a, 1896, p. 141-142.



*Lo scoglio del Ramaglietto, Castel dell'Ovo e Pizzofalcone.
Seconda metà XIX secolo, foto in collezione privata*



Ingresso meridionale a Castel Nuovo, seconda metà XIX secolo. Foto in collezione privata

dominazione, e pure su via Toledo, scrive: «Hay mucho de español en este pueblo napolitano, ante cuyas originales costumbres queda embobada, la gente del Norte.No en balde ha dominado aquí España durante dos siglos. Auna quedan hoy, como recuerdo su paso, las estatuas y obras del benéfico Carlo III, y que la calle principal de Napolés, la arteria adonde afluye toda la corriente de vida de la ciudad, se titule via de Toledo».

È opportuno notare, in questo contesto, che l'interesse per la *peninsula de el arte* da parte degli intellettuali spagnoli risulta documentato da una vasta bibliografia sul tema. Pubblicazioni e nuove edizioni però appaiono sulla scena editoriale a notevole distanza dalle tracce editoriali del "Grand Tour", di cui si ricorda l'opera di Leandro de Moratin.

La letteratura di viaggio iberica ripropone quindi temi e modelli noti. Il confronto intrigante con la cultura del Belpaese, ricco di arte e di straordinarie architetture, di rovine e scavi archeologici che rimandano al culto dell'"antico", risulta rafforzato ancor più dalla comune anima latina. Ma la città napoletana è vista anche sotto la luce della straordinaria affinità culturale e dei secolari legami dinastici. Una traccia, un possibile tema di ricerca da approfondire con un marcato carattere interdisciplinare, da riscoprire proprio per la presenza di nuovi studi e di un'ampia bibliografia sul tema.



Lo Sventramento e nuovi rioni e le ampliamenti della Città di Napoli secondo i progetti definitivi legalmente approvati, Richter & C., Litografi-Editori; mappa tascabile a stampa, inizio XX secolo

Bibliografia

- G.C. Alisio, *Napoli e il risanamento: recupero di una struttura urbana*, Napoli, Banco di Napoli, 1980.
- G.C. Alisio, A. Buccaro, *Napoli Millenovecento. Dai catasti del XIX secolo a oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa Napoli, 2000.
- P. Baroja Nessi, *Ciudades de Italia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.
- G. Beccari, *Impressioni italiane di scrittori spagnuoli (1860-1910)*, Lanciano, R. Carabba, 1913.
- A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- V. Blasco Ibáñez, *En el País del arte: tres meses en Italia*, Valencia, F. Sempere y C^a, 1896.
- A. Buccaro, *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.
- V. Cardone, a cura di, *Leandro Fernández de Moratín. Napoli, una corte sul mare*, Napoli, Franco Di Mauro, 1998.
- E. Castelar y Ripoll, (1872), *Recuerdos de Italia*, Madrid, A. De Carlos y Hijo, 1872.
- T. Cirillo Sirri, J.V. Quirante Rivas, a cura di, *L'averno e il cielo. Napoli nella letteratura spagnola e ispanoamericana*, Napoli, Dante & Descartes, 2007.
- Conde de Toreno (J.M. Queipo de LLano), *Diario de un Viaje a Italia en 1839*, Madrid, Manuel G. Hernandez, 1882.
- C. de Seta, a cura di, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1996.
- C. de Seta, a cura di, *Grand Tour: Viaggi narrati e dipinti*, Napoli, Electa Napoli, 2001.
- S. Di Liello, *L'identità urbana tra permanenza e trasformazioni*, in *Valorizzazione e catalogazione dei centri storici. Un percorso per la tutela dei beni culturali in Campania*, a cura di P. Rossi, C. Rusciano, Napoli, Editoriale Scientifica, 2008, pp. 3-22.
- L. Di Mauro, a cura di, *Cento disegni per un Grand Tour del 1829. Napoli, e dintorni, Sicilia e Roma nelle vedute di Antonio Senape*, Napoli, Grimaldi & C., 2001.
- U. Dovere, a cura di, *Joseph Frank, Memorie del viaggio a Napoli (1839-1840)*, Napoli, Loffredo, 2012.
- C. Erskine Clement, Naples. *The city of Parthenope and its environs*, Boston, Dana Estes and Company, 1894.
- C. Garcia-Romeral Perez, *Bio-Bibliografía de Viajeros españoles (XIX siglo)*, Madrid, Ollero & Ramos 1995.
- F. Mangone, *Viaggi a Sud. Gli architetti nordici e l'Italia. 1850-1925*, Napoli, Electa Napoli, 2002.
- F. Mangone, *Centro storico, Marina e Quartieri Spagnoli. Ipotesi e progetti di ristrutturazione della Napoli storica 1860-1937*, Napoli, Grimaldi & C., 2010.
- F. Moya y Bolivar, *Notas de Viaje. Nápoles. Vista de Nápoles*, en «Revista Europea», 15 de septiembre 1878, n. 238, pp. 349-351.
- M.R. Rodriguez Magda, a cura di, *En el País del arte: tres meses en Italia. Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Ediciones Evohé, 2015.
- J. Varela Suanzes-Carpegna, *El Conde de Toreno. Biografía de un liberal (1786-1843)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- P. Villani (2011), *Diavoli e paradiso. Luci e ombre della Napoli di primo Novecento*, in *Imago Urbis. Antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, a cura di P. Rossi, Napoli, Guida, 2011, pp. 97-114.
- P. Villani, S. Della Badia, A. Putignano, a cura di, *Napoli città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2010.

Calma, lusso e naturalezza.
La Costa Brava e la Costa Azzurra: narrazioni e
raffigurazioni di artisti e letterati a confronto, tra
Ottocento e Novecento

Josep-Maria García-Fuentes
Newcastle University – Newcastle – Regno Unito

Sergio Pace
Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: Côte d’Azur, Costa Brava, Mediterraneo, turismo, guide turistiche, arte, letteratura, pubblicità.

1. Premessa

Sulle coste settentrionali del Mediterraneo occidentale, tra Catalogna e Liguria, la presenza simultanea di centri abitati, scorci affacciati sul mare e montagne dell’entroterra diventa un *topos* figurativo e letterario, coltivato tra Ottocento e Novecento da letterati, artisti, intellettuali di ogni provenienza. Eppure, non tutti i mediterranei sono identici. Per ragioni che hanno a che fare con le differenti modalità di percezione dei luoghi – nel senso del percepire, da parte dei turisti, ma anche dell’essere percepiti, da parte dei nativi – sono narrate località con caratteri e vocazioni diverse, talvolta opposte. I casi, da un lato, della Costa Brava da Port Bou a Blanes e, dall’altro, della Costa Azzurra da Hyères a Menton configurano due approcci differenti al paesaggio culturale delle coste mediterranee.

2. Scenario #1: la Côte d’Azur

In principio, c’è una posizione geopolitica davvero eccezionale. Divisa tra il Regno di Francia e il Regno di Sardegna, tra l’età moderna e contemporanea la costa compresa tra Provenza e Liguria rimane assai lontana dalle rispettive città capitali – Parigi e Torino – mentre, d’altro canto, continua a essere attraversata da infrastrutture viarie di rilievo transnazionale. Una terra di passaggio, dunque, dalla metà del Settecento sempre più frequentemente percorsa, tra l’altro, da molti dei *grands touristes* che – da Spagna, Francia e Regno Unito – intendono raggiungere l’Italia. Una terra sorprendente per molti di coloro che vi giungono seguendo la valle del Rodano, fino a Aix-en-Provence o, a maggior ragione, seguendo le altre valli minori, a oriente. Dopo aver attraversato territori montagnosi e, talvolta, inospitali, il turista si ritrova improvvisamente affacciato su una costa dalle altimetrie dolci, dove si alternano basse



César Mascarely, La Promenade des Anglais a Nizza: in primo piano i Bains Georges, sullo sfondo la collina del Parc du Château, olio su tela, seconda metà del XIX secolo (Nizza, collezione privata)

penisole coperte di macchia mediterranea, che dividono una serie di ampie baie dalla linea di costa sabbiosa o al massimo sassosa, rchiuse a settentrione da dolci declivi collinari. A questo paesaggio verdazzurro, del tutto impreveduto soprattutto provenendo dalle regioni centro europee o dalle isole britanniche, si accompagna un clima che appare meraviglioso agli occhi di molti viaggiatori, le cui qualità terapeutiche in sé appaiono indiscutibili fin dalla metà del Settecento quando, rassicurati dalla fine delle turbolenze belliche internazionali, molti europei riprendono i loro faticosi itinerari di viaggio.

La prima testimonianza rilevante di un lungo soggiorno di villeggiatura sulla costa, a Nizza in particolare, è di Tobias George Smollett, medico e letterato scozzese che, intrapreso un lungo viaggio in compagnia dalla moglie attraverso Francia e Italia, giunge a Nizza nell'inverno 1763. Due sono gli elementi che colpiscono, soprattutto perché destinati a divenire quasi luoghi comuni per i decenni a venire, nel diario dei mesi trascorsi sulla costa: innanzitutto, l'apprezzamento del clima mite diventa immediatamente un modello terapeutico efficace, che si arricchisce via via di dispositivi inediti e, almeno all'inizio, quantomeno preoccupanti, come i bagni di mare; d'altra parte, prendendo in affitto un'abitazione alle falde del Castello, all'estremità orientale della baia, inaugura una visione della costa che diverrà canonica non solo tra gli scrittori, ma anche tra i pittori, i fotografi, i cineasti: da questo belvedere verso occidente Smollett come ogni altro turista ammira, da sinistra, il mare, poi la linea di costa, infine l'entroterra, mescolando colori e odori, l'azzurro e il salmastro del mare, il verde dei boschi e i profumi dei fiori.



Henri Matisse, Calme, luxe et volupté, olio su tela, 1904 (Parigi, Musée d'Orsay)

Dal primo Ottocento, durante i regni di Carlo Felice e Carlo Alberto in particolare (dunque assai prima della cosiddetta invenzione della *Côte d'Azur*), da un lato le numerose guide per visitatori di passaggio o *hivernants* insediati più o meno stabilmente e, dall'altro, le parimenti numerose raffigurazioni di città e paesaggio, spesso vividamente realistiche, danno luogo a due narrazioni parallele ma sovrapponibili, che contribuiscono in maniera decisiva all'invenzione di un luogo culturale. La città e l'architettura, le singole architetture quasi scompaiono nel racconto di parole e immagini che, invece, è caratterizzato dalla presenza di una natura invariabilmente serena, dove il mare è calmo, la sabbia dorata, i declivi dolci, i boschi ombrosi. Nulla sembra poter turbare uno scenario di salubrità terapeutica, quasi miracolosa innanzitutto per il fisico, ma poi soprattutto per lo spirito, in particolare nei terribili anni tra la prima e la seconda guerra mondiale, quando la costa divenne rifugio di esuli d'ogni nazionalità. Le tracce del passato, sabaudo o francese, lentamente sono soprafatte da questi immaginari novissimi: i villaggi, le città, i monumenti romani o le chiese barocche, a Nizza così come sulla costa o nell'entroterra, scompaiono alla vista rimanendo solo (anche se in modo decisivo) nei *réportages* di maestri locali della fotografia, come Charles Nègre, mentre proprio la trasformazione, intorno al 1830, dei resti del glorioso castello in un gradevole parco, destinato alle passeggiate dei villeggianti, reinventa e codifica un panorama che diverrà inevitabilmente ufficiale, dagli ingenui acquerelli di Clément



Roger Broders, *L'été sur la Côte d'Azur. Plage de Juan-les-Pins*, manifesto pubblicitario, dicembre 1930

Roassal al colossale #ILoveNice che, all'indomani della strage del 14 luglio 2016, ha trovato posto proprio alla base della collina.

Nell'arco di oltre due secoli, nulla sembra poter scalfire quest'immagine, nemmeno i furori delle avanguardie e dell'arte contemporanea: da Edvard Munch a Raoul Dufy, da Claude Monet a Nicolas de Staël, dalle *baigneuses* di Pierre-Auguste Renoir a quelle di Pablo Picasso ovvero, in modo emblematico, nell'epifania di Henri Matisse in versione baudelairiana del 1904: calma, lusso e voluttà paiono dar vita a una magica triade su cui si fonda la ricerca del benessere durante qualunque soggiorno sulla costa. Un carattere che, del resto, anche l'architettura riesce a far proprio, tra Ottocento e Novecento, non soltanto negli acclamati *hôtel* della *belle époque*, ma anche nei frutti più maturi della modernità mediterranea: dal giardino aperto sull'orizzonte della villa disegnata da Robert Mallet-Stevens per Charles e Marie-Laure de Noailles a Hyères (1923-27), alle grandi vetrate a strapiombo sulla roccia della villa E-1027, disegnata e costruita da Eileen Grey e Jean Badovici a Cap Martin (1926-29) e completata da Le Corbusier, che nel parco installa il proprio *cabanon de vacances* (1951).

Tale rappresentazione, d'altronde, poco a



Le Corbusier, Le cabanon, Roquebrune – Cap-Martin, 1951 (fotografia © Paolo Rosselli)

poco invade anche l'immaginario popolare, innanzitutto attraverso l'esuberante produzione di manifesti pubblicitari, in particolare per merito della *Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée*, che dal 1867 assicura i collegamenti tra il confine italiano e la capitale francese. D'inverno così come d'estate, i viaggiatori francesi sono attesi da un mare blu intenso (in certe visioni, verrebbe da anticipare un *blue Klein*), da alberi frondosi e spesso esotici (i pini e le palme, innanzitutto) che lasciano sullo sfondo, quasi impercettibile, il paesaggio urbano, quand'anche rilevante com'è nel caso particolare di Nizza. Sarà quindi il cinema a restituire l'immagine in movimento di questo scenario fisso: la settima arte è presente sulla *côte* fin dal 1919 con gli *studios de la Victorine* amati da molta cinematografia francese – da Roger Vadim per *Et Dieu ... créa la femme* (in italiano *Piace a troppi*, 1956) a François Truffaut per *La nuit américaine* (in italiano *Effetto notte*, 1973) – ma poi anche con attori e registi che contribuiscono a rendere queste località celebri nel mondo: da Grace Kelly e Cary Grant in auto lungo la *corniche* in *To catch a thief* di Alfred Hitchcock (in italiano *Caccia al ladro*, 1955) all'eponimo *La Baie des Anges* (in italiano *La grande peccatrice*, 1963) di Jacques Demy, aperto da una memorabile sequenza dove il primo piano indimenticabile di Jeanne Moreau, grazie a una carrellata all'indietro sulla *Promenade des Anglais*, finisce per confondersi con l'intera baia.

3. Scenario #2: la Costa Brava

La Costa Brava (vale a dire selvaggia, in catalano) è la costa situata a nord di Barcellona, estesa dalla Roca di Sa Palomera a Blanes, fino al confine con la Francia. Il suo paesaggio è roccioso e ripido, creato dall'incontro con il mare della catena costiera litorale, che si sviluppa e affaccia lungo la costa e quindi la rende di difficile accesso, con collegamenti puntuali alla depressione pre-litorale, limitata dalla parallela catena costiera, storico percorso di collegamento della penisola iberica con il resto d'Europa. La singolarità di questa situazione geografica ha fatto rimanere quasi isolati grandi settori della Costa Brava, lasciati quindi a una natura di aspetto selvaggio, in contrasto con le zone coltivate e più abitate della

Catalogna, con l'eccezione delle prime fondazioni greche e iberiche, nelle zone più accessibili al mare e ai corridoi pre-litorali. Solo all'inizio del Novecento ha avuto inizio un processo d'idealizzazione letteraria e ideologica che, in seguito, è stato portato avanti anche attraverso un'intensa attività edificatoria, di sviluppo e necessario confronto con nuovi immaginari. La costruzione dell'immaginario moderno, associato al carattere isolato e selvaggio di questo settore dalla costa, ha dato luogo a un'idea di lusso necessariamente esclusivo, innanzitutto ispirata da uno scritto dello scrittore catalano Ferran Agulló, pubblicato nel mese di settembre del 1908, in risposta a un piccolo articolo di opinione pubblicato ne *La Veu de Catalunya* – il quotidiano di diffusione delle idee programmatiche della *Lliga Regionalista*, partito della destra cattolica catalanista che ha dominato il contesto politico contemporaneo fino alla Guerra Civile Spagnola. L'articolo di partenza, scritto da Lluís Duran i Ventosa, metteva in rapporto la sconosciuta costa catalana al nord di Barcellona – ancora senza nome specifico – con la più nota Costa Brava dell'isola di Maiorca; la descrizione risultò tanto poetica da eccitare l'immaginazione di Agulló che, il giorno dopo sulle pagine del medesimo quotidiano, scrisse un articolo intitolato *Per la costa brava*, dove si proponeva l'uso di questo nome anche



Mar Menuda – Tossa (Jaume Vilallonga Balam (1861-1904))

per la costa catalana. Nei giorni successivi, in una serie di articoli, Agulló espanse quest'idea, sviluppandone i dettagli.

Tra le prime difficoltà, per quanto riguarda il nome, c'è ovviamente la distinzione tra la Costa Brava catalana e quella maiorchina. All'autore della proposta, tuttavia, la differenza è chiara: l'essenza di quella dell'isola sta nell'essere contemplata dal mare, dalla barca, laddove l'essenza di quella catalana non può essere apprezzata allo stesso modo, ma deve essere compresa percorrendo la costa, «a piedi, scendendo giù nelle insenature, circumnavigando in canoa i promontori rocciosi, inoltrandosi nelle insenature, osando addentrarsi per grotte e sentieri, costeggiando i suoi capi». Questa rimarrà la grande differenza tra le due coste, maiorchina e catalana, e successivamente diverrà anche uno degli elementi progettuali per quella catalana.

Nella suddetta serie di articoli, Agulló propone – quasi fosse un vero uomo politico – di costruire nuove linee ferroviarie, strade, sentieri e alberghi, disposti sempre a enfatizzare le qualità della *nuova* costa appena scoperta. Inoltre, Agulló sviluppa un'analisi e proposta complessiva che si preoccupa di descrivere, in termini antropologici, la ruralità dei paesi e i contadini, così come approfondisce il tema dell'economia costiera – molto depressa per la recente crisi della fillossera, com'è sottolineato nelle stesse pagine e nel confronto con Duran i Ventosa – e le sue dinamiche potenziali, da attivare grazie al turismo internazionale. Insomma, la scoperta della Costa Brava è intesa come un'esperienza davvero selvaggia, isolata dalla città e apparentemente anche dalla civiltà, ma al tempo stesso come un'esperienza esclusiva, di lusso e raffinatezza, rivelata del resto dalla proposta di costruire



Port Alguer – Cadaqués (Salvador Dalí, 1923)

tutte le infrastrutture necessarie per raggiungere tali ambienti idilliaci in tutta comodità. Così, imprenditori locali, in eccellenti rapporti con uomini politici locali o appartenenti al governo catalano, promuovono le costruzioni delle prime infrastrutture, le prime urbanizzazioni di città-giardino, situate proprio sulla costa, ma anche i primi alberghi di gran lusso. Il primo e più importante di tutti, *La Gavina*, costruito alla fine degli anni venti a S'Agaró – un

toponimo di altrettanto nuova creazione, insieme all'albergo – progettato dall'architetto Rafael Masó i Valentí in stile *noucentista* d'ispirazione mediterraneo, diventa subito non soltanto polo di attrazione e incontro di artisti, attori e personaggi internazionali ma anche l'inizio del famoso sentiero chiamato *camí de ronda*, lungo tutta la Costa Brava. La promozione e lo sfruttamento turistico sono strettamente legati alla costruzione culturale e politica della Costa Brava, al punto che lo scrittore Josep Pla, nella sua guida della costa, nega l'attribuzione a Agulló dell'invenzione del termine, mentre afferma che il vero creatore sia stato Bonaventura Fornell, imprenditore di Begur, durante una cena in compagnia di politici della *Lliga* e dello stesso Agulló.

Comunque sia, in poco più di dieci anni, la Costa Brava diventa un punto di riferimento internazionale, soprattutto nei villaggi di Tossa de Mar e Cadaqués, con l'arrivo di grandi artisti come Georges Bataille o André Masson, che trovano nella selvaggia e rurale costa catalana un rifugio dove svolgere il proprio lavoro con libertà, nel contesto internazionale precedente lo scoppio della seconda guerra mondiale. Tra questi, il più noto è Salvador Dalí che, nel 1930, acquista un piccolo baracchino di pescatori a Portlligat, vicino al mare, destinato a diventare residenza del pittore al pari di quelle a Parigi o New York. La sua casa, costruita e ampliata lungo gli anni, diventa un prototipo dell'immaginario selvaggio, ma



Primo poster della Costa Brava, Oficina del Turisme de Catalunya, 1935 ca.

anche di gran lusso, della Costa Brava, così come i dipinti daliniani che rappresentano i paesaggi intorno alla casa. Dopo l'avvio delle trasformazioni, all'indomani della Guerra Civile spagnola, la dittatura di Francisco Franco promuove la Costa Brava come destinazione turistica di livello internazionale e, così, organizza campagne pubblicitarie che consolidano l'immaginario avviato poche decadi prima. I materiali turistici e i manifesti, prodotti a questo scopo, rappresentano l'immaginario iniziale e le produzioni pittoriche dei primi artisti insediati nell'area. Nella stessa direzione vanno le produzioni cinematografiche internazionali girate sulla Costa Brava, numerose lungo tutto il Novecento, e le campagne fotografiche di Francesc Català-Roca e Xavier Miserachs, tra gli altri. Anche quest'immaginario letterario e artistico è divenuto parte essenziale nello sviluppo architettonico e costruttivo della costa lungo il Novecento.

Così, ad esempio, tale dibattito consente di capire meglio il celebre progetto per Torre Valentina – disegnato da Josep Antoni Coderch nel cuore della Costa Brava – e apprezzarne tanto l'architettura quanto l'impianto urbano, in rapporto alla natura selvaggia del luogo. L'insediamento, tuttavia (come lo stesso

architetto ha raccontato), non dimostrò tutta la ricchezza che i promotori desideravano, tanto che il progetto del 1959 fu interrotto dai committenti poiché apparve troppo semplice, quasi *marocchino* (in senso spregiativo) e, quindi, povero di lusso. In effetti, il progetto di Coderch diventa un punto d'inflexione. Lo sviluppo posteriore della Costa Brava negli anni sessanta e settanta, con i grandi complessi alberghieri e i nuovi insediamenti troppo densi, hanno messo in crisi l'immaginario originario. Soltanto in anni recenti l'affermazione di una nuova coscienza, in lotta contro queste grandi strutture, ha conosciuto tanto successo da promuovere la demolizione di interventi celebri, come il Club Med di Cadaqués – in sé, persino abbastanza rispettoso nei confronti del contesto naturale – per restaurare i valori ambientali dell'area, d'accordo con l'immaginario selvaggio originario, creato dalle arti e dalla letteratura.

4. Conclusioni

Ricomponendo i tasselli con cui è possibile costruire le narrazioni e le iconografie dei luoghi, lungo la costa compresa tra Spagna nordorientale e Francia meridionale si riconoscono due percorsi paralleli, che, messi a confronto, rivelano i processi di scoperta e definizione dei propri immaginari attraverso la mediazione di tutte le arti. Nel caso francese, fin dal secondo Settecento si tende a porre l'accento sul potere curativo di una natura, dove gli elementi climatici accudiscono amorevolmente l'uomo e la donna, fino a permetter loro di raggiungere uno stato di benessere, in una sorta di luogo incantato dove centri abitati, spiagge ed entroterra consentono un isolamento che si trasforma immediatamente in salubrità, quindi libertà e, infine, lusso fuori norma. Nel caso catalano, invece, il racconto testuale e visivo preferisce una natura incontaminata e selvaggia, dove l'essere umano è ricondotto quasi a uno stato di primitiva naturalezza ossia miniaturizzato in piccoli centri storici incontaminati e idealizzati, descritti da Josep Pla o reinventati da Salvador Dalí.

Due casi differenti, ma comparabili, di *mise en accord de l'espace et du désir* – per dirla con le parole di Alain Corbin. L'avvio della modernità è anche qui, nell'*invention de la plage* lungo le rive del Mediterraneo: è soprattutto nell'addomesticamento del mare, terribile elemento primigenio che, da tempestoso, si fa calmo e quindi, poco a poco, è reso innocuo, quale balsamico riparatore di malanni fisici e spirituali ovvero liquido amniotico destinato a preservare una selvatichezza ormai compromessa. L'architettura, le città, i villaggi antichissimi e le moderne metropoli costiere non potranno che adeguarsi, disponendosi lungo la costa come su un unico, luminoso, ventilato palcoscenico.

Bibliografia

- 1918-1958. *La Côte d'Azur et la modernité*, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 1997.
- F. Agulló, «Per la costa brava», *La Veü de Catalunya*, 3375, 1908, p. 1.
- F. Agulló, «Per a fruitir la costa brava», *La Veü de Catalunya*, 3378, 1908, p. 1.
- G. Bosch, T. Grandas, *André Masson & George Bataille*, Tossa de Mar, Eumo Editorial, 1994.
- A. Bottaro, «La villégiature anglaise et l'invention de la Côte d'Azur», *In Situ. Revue des patrimoines*, 24, 2014 (*Architecture et urbanisme de villégiature: un état de la recherche*), <http://insitu.revues.org/11060>.
- M. Boyer, *L'hiver dans le Midi. L'invention de la Côte d'Azur – XVIII^e – XXI^e siècle*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001; II ed., Paris, L'Harmattan, 2009.
- A. Corbin, *Le territoire du vide. L'occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988; II ed., Paris, Flammarion, 1990.
- B. Ely, M.-P. Vial (a cura di), *Le Grand Atelier du Midi*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2013.
- J. Hale, *The French Riviera: A Cultural History*, Oxford: Signal Books, 2009.
- J. Pla, *Costa Brava. Guía general y verídica*, Barcelona, Editorial Destino, 1941.
- J. Pla, *Cadaqués*, Barcelona, Editorial Joventut, 1947.
- D. Viñas, *Josep Pla i l'invent "Costa Brava"*, Barcelona, Contra Vent, 2013.

Architettura narrata intorno ai laghi minori dell'Italia settentrionale Il caso del lago d'Orta

Elena Gianasso

Politecnico di Torino – Torino – Italia

Parole chiave: architettura, letteratura, villeggiatura, lago, Orta.

«Edificata suis tunc est cultoribus Orta / Piscibus ac pomis et pulchra dives oliva. / Que contra medio vallis respondet, Apella est, / mella favo et dulces que sumit vitibus uvas»¹.

Celebri sono le parole che il giovane Enea Silvio Piccolomini dedica a Orta e a Pella quando, al seguito del vescovo di Novara Bartolomeo Visconti, visita le terre della regione del Cusio. I versi appartengono a una lunga *Egloga*, composta da 194 esametri latini, in cui il futuro papa Pio II immagina, sui colli di un lago con al centro un'isola dedicata a san Giulio, un dialogo tra due pastori, Silvio e Maffeo Vegio; è il santo, giunto dalla Grecia, a bonificare i luoghi e a decidere di costruirvi la sua centesima chiesa². Prima descrizione, in letteratura, del paesaggio cusiano, il testo riprende il carattere bucolico mediato da Virgilio e apre una lunga sequenza di scritti che variamente celebrano il territorio intorno a uno dei cosiddetti laghi minori dell'Italia settentrionale. Se è noto l'immaginario costruito dalla letteratura intorno ai grandi bacini lacustri, di cui l'opera manzoniana costituisce sicuramente l'esempio più significativo, meno note sono le rappresentazioni figurate e narrate dei bacini più piccoli, comunque mete amate dai viaggiatori e predilette dagli aristocratici per la villeggiatura estiva.

Intorno alla metà dell'Ottocento muta l'idea di viaggio e cambiano i visitatori, non più solo aristocratici, ma anche imprenditori e professionisti della media e alta borghesia. Al Grand Tour, narrato nelle pagine di Johann Wolfgang Goethe, Stendhal, Michel de Montaigne, si sostituiscono escursioni di carattere diverso che, tra le montagne, confluiscono nel turismo alpino. Ne derivano nuovi racconti, diari, cronache che integrano la convenzionale letteratura di viaggio. I laghi, in particolare, offrono agli scrittori scenari spettacolari, raffigurati in una straordinaria iconografia, solo talvolta a corredo dei volumi, in cui lo specchio d'acqua è il protagonista sempre presente delle immagini. Nel nord d'Italia è rappresentativo il caso del lago di Como, collocato in una posizione geografica favorevole, più volte raccontato e disegnato come soggetto principale di scritti e disegni. Il suo fascino, creato dalle sue eccezionali virtù paesaggistiche, emerge dai dipinti e dalle descrizioni geografiche che, pubblicate, concorrono a sostenerne la fortuna come luogo di soggiorno e riposo³.

¹ «Allora fu edificata dai suoi abitati Orta, / ricca di pesci, di frutti e di bell'oliva. / Questa valle, che di fronte, in mezzo, vi corrisponde, è Pella / che prende il miele dal favo e dolci uve dalle viti» (Enea Silvio Piccolomini, *Egloga*, 1434).

² Molti sono i commenti all'opera poetica del futuro papa Pio II che è pubblicata per la prima volta, unitamente agli altri versi di carattere bucolico dello stesso autore, sul finire dell'Ottocento, da Giuseppe Cugnoli (*Aenea Silvii Piccolomini Senensis qui postea fuit Pius II Pont. Max. opera inedita*, in Giuseppe Cugnoli (a cura di), «Memorie storiche della Reale Accademia dei Lincei, Scienze morali, storiche e filologiche», III, 8 (1883), e ripubblicate nel 1994 da Adriano van Heck (Adriano van Heck (a cura di), *Eneae Silvii Piccoliminei Pii PP. II Carmina*, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, 1994). Più recentemente è Ana Perez Vega, dopo la sua tesi di laurea, a commentare specificatamente l'*Egloga* (Ana Perez Vega, *La poesía de Eneas Silvio Piccolomini, Papa Pio segundo en su Egloga latina*, Siviglia, Orbis Dictus, 2004).

³ Ornella Selvafolta, *La tradizione della villeggiatura tra grandi ville e paesaggio del centro –lago di Como nella prima metà dell'Ottocento*, in Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 121.

Il lago d'Orta, collocato nell'attuale Piemonte nord orientale, è certamente meno conosciuto, di limitate dimensioni, ma è itinerario scelto fin dalla metà dell'Ottocento da alpinisti e studiosi che attraversano le Alpi per raggiungere l'Italia. Caratterizzato da una forma sinuosa con un promontorio che, circa a metà della sponda levante, si protende verso le acque del lago, è diviso dal non lontano lago Maggiore dal monte Mottarone. La costa est, in cui è la cosiddetta Riviera d'Orta residenza estiva scelta dalle famiglie aristocratiche fin dal Seicento, è caratterizzata da pendii dolci che la rendono più accogliente; la costa occidentale, invece, è più impervia e selvaggia, di non semplice fruizione. È noto come il progressivo modificarsi dell'assetto viario avvii un contemporaneo processo di edificazione di nuove residenze per la villeggiatura che, direttamente affacciate sul lago o poco sopraelevate, mutano il disegno degli insediamenti originari⁴. La strada litoranea orientale che, per la prima volta, pone in comunicazione diretta Gozzano, nella parte meridionale della regione, con Omegna, a nord, è aperta nel 1840. La successiva costruzione della ferrovia, iniziata nel 1884, incrementa ancora, fino all'inizio della Grande Guerra, la costruzione di ville collocate nell'intorno dei centri più facilmente raggiungibili. Negli anni Venti del Novecento, poi, si cerca la valorizzazione di percorsi automobilistici, quali l'*Itinerario* strutturato dallo studioso Carlo Nigra per l'Automobile Club di Torino⁵, scelta che cambia ancora il turismo locale.

La conoscenza e la comunicazione dei luoghi è affidata alle descrizioni di viaggi, alle guide turistiche, ai tanti testi letterari che, non solo in versi, descrivono, e in realtà inventano, il paesaggio cusiano. Luogo mistico, elegante e affascinante, oltre a papa Pio II, ha interessato un largo numero di autori capaci di delineare un'accurata immagine del territorio e delle sue architetture. Fin dal Cinquecento, uomini di cultura e religiosi, perlopiù discendenti da famiglie notabili del luogo quali gli Olina e i Cotta, scrivono tramandando memoria dei propri paesi di origine⁶. Gli scritti, nell'ambito di questo lavoro che sarà poi possibile approfondire, sono qui considerati fonti storico-documentarie secondarie, utili per lo studio della storia dell'architettura, nella sua accezione più ampia e complessa, cusiana. I brani, scelti per tracciare un viaggio letterario intorno al lago, diventano strumento di confronto con il costruito, termine di paragone con il paesaggio coevo alla pubblicazione considerata. Ne deriva una lettura che, supportata da un opportuno patrimonio iconografico, può integrare gli esiti delle ricerche condotte con le tradizionali metodologie di indagine storica.

Tra Seicento e Settecento essenziale è l'immagine delineata da Lazaro Agostino Cotta, erudito e giurista, autore di una celebre *Corografia, o sia Descrizione delle Riviera* pubblicata a Milano nel 1688 e nel 1693 che, più che un'opera letteraria in senso stretto, è una descrizione della geografia del territorio, dei suoi prodotti, delle arti, quadro allargato che è diventato un imprescindibile riferimento per studiosi e letterati del Cusio.

⁴ Sul tema della villeggiatura si confrontino i saggi del già citato F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento* cit.

⁵ Carlo Nigra, *Itinerario n. 2. Torino – lago Maggiore lago d'Orta – Valle d'Ossola – Sempione e diramazioni*, Novara, De Agostini, 1920. Il percorso intorno al bacino del Cusio è parte di una *Variante* all'itinerario principale, che comprende il lago Maggiore e l'Ossola.

⁶ Si ricorda qui il *Diario* di Elia Olina, notaio di Orta, redatto in latino nella prima metà del Cinquecento, i lavori di Lazaro Agostino Cotta di Ameno, le opere dei Guidetti di Miasino usciti nel Seicento, nonché gli esiti dell'impegno della Congregazione di San Luca a Corconio, fondata nello stesso secolo. Per un approfondimento si citano qui soltanto Carlo Carena, *I poeti e i letterati del Cusio*, in *Il lago d'Orta. Arte e storia, ambiente, letteratura, tradizioni*, Novara, De Agostini, 1996, pp. 140-160 e Giulio Bedoni, *Tracce d'autore. Luoghi e itinerari letterari del lago d'Orta e del Mottarone nelle pagine di narratori e poeti*, Novara, Ecomuseo del lago d'Orta e Mottarone Italia Nostra, 1999. Per un aggiornamento critico sugli studi aperti sulla letteratura cusiana di età moderna si rimanda alle iniziative dell'Ecomuseo del lago d'Orta e Mottarone che, già nel 2005, aveva avviato progetti di valorizzazione fondati su una conoscenza approfondita della letteratura locale e dedicata al territorio.

Nel 1736, le «Regie Patenti di Estensione di autorità del Senato alli Province di Novara e di Tortona e alli Feudi imperiali delle Langhe» annettono il novarese al regno sabauda, avviando un processo che, però, è di lenta attuazione. La Riviera d'Orta, già principato di San Giulio o di San Giulio e Orta, conserva, infatti, la sua autonomia fino al 1767 quando il vescovo di Novara Balbis Bertone firma una convenzione specifica con Carlo Emanuele III di Savoia. Il lago d'Orta è allora inserito nella letteratura nazionale da Giuseppe Zanoia, religioso, letterato e architetto neoclassico, attivo perlopiù a Milano, che dedica un panegirico a san Giulio, protettore dei luoghi. L'isola che gli è intitolata è occupata dalla basilica, da un torrione, dalle case dei canonici, dal castello, sostituito nel 1842 da un nuovo seminario costruito su progetto dell'architetto Ferdinando Caronesi⁷.



Lago d'Orta. Isola di San Giulio

Nell'Ottocento, noto visitatore dei luoghi è il poeta Carlo Porta che, a inizio secolo, aveva sposato Vincenzina Prevosti, discendente di un'illustre casata di Orta e figlia di un gioielliere di Milano. Il letterato colloca sull'isola di San Giulio e in valle Strona, a nord del bacino lacustre, *La guerra di pret*, un poemetto con protagonista un abate Ovina⁸. Il lago è qui solo citato, non descritto nel suo intorno, luogo unico e immagine nota che, forse, non è necessario descrivere nel dettaglio. Pochi anni dopo è Ludovico di Breme ad ambientare sul lago la

⁷ Per un confronto con l'architettura costruita sull'isola di San Giulio si menzionano qui soltanto il tradizionale Marilisa Di Giovanni Madruzzo, *Isola di San Giulio*, in Gian Alberto Dell'Acqua (a cura di), *Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1977 e, per un aggiornamento critico, anche Simone Caldano, *La basilica di San Giulio d'Orta*, Savigliano, L'Artistica, 2012.

⁸ La poesia è compresa nella pubblicazione Dante Isella (a cura di), *Poesie di Carlo Porta*, Milano, Mondadori, 1975. Il lago è menzionato in due passaggi: «El viveva el bon pret su ona montagna / dessor de Scires in sul lagh d'Orta / quittament cont ona soa compagna, / quand l'invidia del ben che l'è mai morta / la gh'ha scadena contra on becch fottuu / a sassinagh la pas a tutt e duu» (vv. 100-106) e «Menter però l'Ovina el se batteva / con tutt la forza da la soa reson, / sott man la Curia la ghe desponeva / in de l'isola d'Orta ona preson, / dove de nott e temp te l'ha faa mett, / ch'anima viva no ha savuu pù on ett» (vv. 187-192).

prima parte del suo *Il romitorio di Sant'Ida*, romanzo del 1816 lasciato incompiuto e inedito, in cui compare un riferimento all'intorno lieve e flessuoso del terreno attiguo al bacino lacustre, zona abitata da una popolazione prevalentemente agiata e poco frequentata da stranieri. Nel 1836 arriva al lago Honoré de Balzac, a conclusione del suo viaggio in Italia; due anni più tardi, in *Les Employés*, lo descrive come un «delizioso piccolo lago, com'è il lago d'Orta ai piedi del Monte Rosa, un'isola agiata nelle sue acque calme, civettuola e semplice, naturale eppure adorna, solitaria e ben accompagnata: eleganti boschetti d'alberi, statue di bell'effetto. D'intorno, rive ora coltivate, ora selvagge: il grandioso e i suoi tumulti al di fuori, dentro le proporzioni umane»⁹. Ne deriva uno spazio sereno e tranquillo in cui, attorno allo specchio d'acqua, si riconoscono boschetti, statue, aree coltivate e zone impervie. Emerge la capacità di osservare le sponde, di comprendere una dimensione ampia e indefinita in cui si percepisce non l'architettura vera e propria, ma le sculture che ornano il paesaggio lacuale.

Scorrendo le pagine consegnate alle stampe nella seconda metà dell'Ottocento si leggono scenari cupi, propri della letteratura gotica, abbandonati solo sul finire del secolo. Nel 1888, gli *Alpinisti ciabattoni* dello scapigliato vercellese Achille Giovanni Cagna propongono, invece, una dissacrante lettura delle cappelle del Sacro Monte di Orta¹⁰. In letteratura, come in architettura, i Sacri Monti sono solitamente trattati con attenzione, considerati spazi puri, sacri e misteriosi. Cagna, al contrario, lascia trasparire la noia e l'irriverenza dei suoi personaggi che sembrano considerare inquietante la visita alle cappelle. Scrive: «Sono più di venti le cappelle, seminate sull'erta nell'ombra misteriosa dei faggi, dei pini e degli aceri, e per venti stazioni lo scagnozzo si strascinò dietro quella geldra di ciane e di bighelloni stracchi, ammazzati da quella tediosa Via Crucis»¹¹. Dedicato alla vita di San Francesco d'Assisi, costruito sul promontorio che domina il lago, il Sacro Monte di Orta è esito di un cantiere sostenuto dal vescovo novarese Bescapè, aperto sul finire del Cinquecento per iniziativa dell'abate Amico Canobio e della comunità ortense. Non è qui possibile ripercorre l'intera fabbrica del convento e delle cappelle, trentasei progettate e venti realizzate, che tracciano un percorso devozionale narrato da dipinti e statue che, tra Seicento e Settecento, portano sul lago artisti e maestranze di grande calibro. Nella prima fase dei lavori, l'architettura delle cappelle declina le forme rinascimentali in cui lo spazio, talvolta cubico o cilindrico, è scandito dall'uso dell'ordine architettonico con soluzioni che trovano confronti nella tradizione lombarda cinquecentesca. È il caso, ad esempio, della cappella canobiana realizzata negli ultimi decenni del XVI secolo in cui, in facciata, all'ordine dorico è sovrapposto il disegno delle serliane, analogamente alla chiesa di San Maurizio al Monastero maggiore di Milano¹². L'ultima cappella, la ventunesima rimasta incompiuta, è realizzata nel secondo Settecento rielaborando il linguaggio neoclassico. All'interno, le storie del Santo sono raccontate dai dipinti dei Fiammenghini, dei Nuvolone, di Stefano Maria Legnani e del Morazzone e da quasi quattrocento statue in cotto dipinto. Sono queste ad essere commentate da Cagna e dai suoi «ciabattoni», considerate «fantocci di legno, duri, barocchi impolverati, con gli occhi morti, lucenti di vernice; quei cavalloni impennati, quei gobbi, quei sgozzati, quei santi Padri dalle teste pelate; quei simulacri di dame pagane protuberanti, ampie, scollacciate, con le poppe colossali, turgide, sbaldellate; quell'arruffio di forme, di colori, di fazzoni strane, strambe, strampalate, gli davano fastidiosi capogiri»¹³.

⁹ Honoré de Balzac, *Gli impiegati*, Milano, Garzanti, 2011, p. 122.

¹⁰ Il tema, in letteratura, è affrontato in *Il Sacro Monte di Orta negli sguardi letterari tra XVII e XIX secolo. Appunti sull'evoluzione dell'immagine letteraria di un luogo tra sacro e profano*, in Roberto Cicala, *Inchieste indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria*, Milano, EduCatt, 2012, pp. 285-291.

¹¹ Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Torino, Einaudi, 1972, p. 27.

¹² Giulio Melzi d'Eril, *Sacro Monte d'Orta*, in G.A. Dell'Acqua (a cura di), *Isola di San Giulio* cit., p. 112.

¹³ A. G. Cagna, *Alpinisti ciabattoni* cit., p. 27.



Sacro Monte di Orta

È allo stesso Sacro Monte che si recano Nietzsche e l'amica Lou Salomé un pomeriggio di maggio del 1882, una visita rintracciata negli appunti del filosofo e nelle *Memorie* di Lou e poi riletta nel volume *Mia sorella mia sposa*, datato 1962, in cui lo scrittore americano Peters ricostruisce la vita spregiudicata e appassionata della stessa scrittrice¹⁴. La letteratura novecentesca non dimentica il Cusio. Letterato viaggiatore è ancora Carlo Emilio Gadda che, nei *Viaggi di Gulliver cioè del Gaddus*, commenta la villa commissionata nel 1879 dall'industriale e cotoniere Cristoforo Benigno Crespi all'architetto Angelo Colla e innalzata sulla cosiddetta «crociera» di Orta. Il suo lavoro, in realtà irriverente commento all'architettura e al vivere della Brianza, è scritto negli anni Trenta e pubblicato quarant'anni più tardi¹⁵. Architettura neomoresca, espressione dell'Eclettismo diffuso negli ultimi decenni dell'Ottocento, villa Crespi è bene compresa da Gadda che spiega che l'architetto «in riva al lago, e ne' colli donde si vede rosato ne' mattini quel ghiacchiato monte, che sovra ogni altro sovrasta, verso il Sesia, gli fece un Alhambra finto, ovverossia dipinto come Alhambra su muri di capo mastro, e una torre, che puoi dirla un poco di Alhambra e un poco di Kremlin»¹⁶.

¹⁴ G. Bedoni, *Tracce d'autore* cit., p. 37.

¹⁵ Carlo Emilio Gadda, *I viaggi di Gulliver cioè del Gaddus*, in Id., *La cognizione del dolore*, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*.



Orta San Giulio. Villa Crespi

Le ville, gli alberghi, la chiesa di Monte Mesma, Pella e alcuni luoghi sulla riva sinistra del lago compaiono ancora nelle pagine del torinese Mario Soldati che, a *Orta mia*, dedica un documentario girato nel 1959. I suoi racconti si muovono intorno al lago. A Lortallo, un giovane ricco e letterato vive «in una delle vecchie case che hanno del palazzo e del convento¹⁷, lucida spiegazione del tipo edilizio residenziale diffuso nel Cusio. Sul sagrato del convento di Monte Mesma, «prospiciente la facciata della piccola chiesa che fa angolo con la costruzione del convento, si gode uno dei più bei panorami che abbia visto in vita mia»¹⁸. Tra Corconio, Pella e Omegna è ambientata una delle *44 novelle per l'estate*, pubblicate nel 1979, dal titolo *L'orologino dell'ingegnere*. Racconto quasi autobiografico, narra la relazione tra lo stesso Soldati e Ada, una giovane ragazza di Pella sposata a un ingegnere, vissuta in località diverse che sembrano scrivere un itinerario *giro-lago*¹⁹.

¹⁷ Mario Soldati, *La zingarella*, in G. Bedoni, *Tracce d'autore cit.*, p. 46.

¹⁸ Mario Soldati, *La fine di Flok*, in G. Bedoni, *Tracce d'autore cit.*, pp. 46-47.

¹⁹ G. Bedoni, *Tracce d'autore cit.*, pp. 47-48.

Nel 1975, all'indomani del conseguimento del Premio Nobel per la letteratura, è pubblicata sul Corriere della Sera la poesia *Sul lago d'Orta* di Eugenio Montale. I versi celebrano spazi e luoghi indefiniti, una «vecchia villa» abbandonata, una balaustrata, pochi frammenti rimasti di stagioni migliori. È, invece, il paesaggio della produzione che si legge negli scritti degli ultimi decenni del Novecento. Omegna, le rubinetterie di San Maurizio d'Opaglio e i fabbricanti di ombrelli di Gignese sono commentati da Gianni Rodari, omegnese, nel suo *C'era due volte il barone Lamberto (ovvero I misteri dell'isola di San Giulio)*, edito nel 1978, memoria della produzione locale e, in qualche modo, pubblicità distribuita a livello non solo nazionale²⁰. Al termine del volume spiega, con parole precise e un tono scherzoso, la geografia del territorio:

«Il lago d'Orta, nel quale sorge l'isola di San Giulio e del barone Lamberto, è diverso dagli altri laghi piemontesi e lombardi. È un lago che fa di testa sua. Un originale che, invece di mandare le sue acque a sud come fanno disciplinatamente il Lago Maggiore, il lago di Como e il lago di Garda, le manda a nord, come se le volesse regalare al Monte Rosa, anziché al mare Adriatico.

Se vi mettete a Omegna, in piazza del Municipio, vedrete uscire dal Cusio un fiume che punta dritto verso le Alpi. Non è un gran fiume, ma nemmeno un ruscelletto. Si chiama Nigolia e vuole l'articolo al femminile. Gli abitanti di Omegna sono molto orgogliosi di questo fiume ribelle e vi hanno pescato un motto che dice [...] in italiano:

La Nigolia va all'insù
e la legge la facciamo noi»²¹

Conclusione inattesa, forse ancora di più se si pensa alle opere più conosciute di Rodari, ai suoi volumi per l'infanzia, alle sue filastrocche, ai suoi giochi in rima. I luoghi, aveva ammesso in un'intervista rilasciata a Lo Strona nel 1979, generano in lui strofe come «Una donna di Miasino / nei giorni pari beveva acqua / nei giorni dispari vino», «Una ragazza di Campello / faceva il bagno in un cappello / una sua amica di Germagno / in una nuvola faceva il bagno». Espressioni giocose, invenzioni letterarie che, pur allontanando letteratura e architettura, lasciano trasparire l'identità profonda della regione del lago d'Orta.

Bibliografia

Honoré de Balzac, *Gli impiegati*, Milano, Garzanti, 2011.

Giulio Bedoni, *Tracce d'autore. Luoghi e itinerari letterari del lago d'Orta e del Mottarone nelle pagine di narratori e poeti*, Novara, Ecomuseo del lago d'Orta e Mottarone Italia Nostra, 1999

Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Torino, Einaudi, 1972.

Simone Caldano, *La basilica di San Giulio d'Orta*, Savigliano, L'Artistica, 2012.

Carlo Carena, *I poeti e i letterati del Cusio*, in *Il lago d'Orta. Arte e storia, ambiente, letteratura, tradizioni*, Novara, De Agostini, 1996, pp. 140-160

Il Sacro Monte di Orta negli sguardi letterari tra XVII e XIX secolo. Appunti sull'evoluzione dell'immagine letteraria di un luogo tra sacro e profano, in Roberto Cicala, *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria*, Milano, EduCatt, 2012, pp. 285-291.

Giuseppe Cugnoni, *Aenea Silvii Piccolomini Senensis qui postea fuit Pius II Pont. Max. opera inedita*, in G. Cugnoni (a cura di), «Memorie storiche della Reale Accademia dei Lincei, Scienze morali, storiche e filologiche», III, 8 (1883).

²⁰ Gianni Rodari, *C'era due volte il barone Lamberto (ovvero I misteri dell'isola di San Giulio)*, in G. Bedoni, *Tracce d'autore cit.*, pp. 48-50.

²¹ *Ibid.*, pp. 49-50.

Gian Alberto Dell'Acqua (a cura di), *Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1977.

Adriano van Heck (a cura di), *Eneae Silvii Piccoliminei Pii PP.. II Carmina*, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, 1994.

Dante Isella (a cura di), *Poesie di Carlo Porta*, Milano, Mondadori, 1975.

Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri (a cura di), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2015.

Carlo Nigra, *Itinerario n. 2. Torino – lago Maggiore lago d'Ora – Valle d'Ossola – Sempione e diramazioni*, Novara, De Agostini, 1920

Enea Silvio Piccolomini, *Egloga*, 1434.

Ana Perez Vega, *La poesía de Eneas Silvio Piccolomini, Papa Pío segundo en su Egloga latina*, Siviglia, Orbis Dictus, 2004.

Tourist promotion of Portugal and the Arts in the Ibero-American Exhibition of Seville of 1929¹

Maria Ana Bernardo, Ana Cardoso de Matos

Universidade de Évora – Évora – Portugal

Keywords: International Exhibitions, Tourism, Cultural Heritage, Arts, Seville, Portugal.

1. National, international and universal expositions, the arts and the promotion of Portugal as a tourist destination

Exhibitions at the national and international level and universal expositions provided countries with the opportunity for raising their profile and self-promotion, extending also to contemporary political regimes, and this trend was most marked especially from the second half of the 19th century.

Progress in the field of transport led to an increase in the number of visitors to exhibitions² and news published in the press meant that there was an unprecedented level of dissemination of information about these events among increasingly broad sectors of society.

The extent to which Portugal was represented at these events varied over the years, as did the emphasis given to exhibition resources. As was the case with other countries, Portugal sought to present aspects of its economic activity, technical and scientific innovation, and features associated with the regions and customs regarded as having an important role to play in the strategy of promoting the country.

Art exhibitions and cultural events held by Portuguese artists and cultural figures were also a regular feature of such events. The contribution of architecture and the arts was evident at the Portuguese pavilion in Seville, witness the sculptures, paintings, tapestries and other exhibits selected for the purpose of adornment and to draw attention to the aesthetic and artistic wealth of the country³.

Authors and plastic artists were recruited for the production of a range of materials for the dissemination of exhibitions, including posters, photographs, collections of illustrated postcards and travel guides. These guides included texts and images of an apparently utilitarian and illustrative nature, while decisions as to what was to be emphasised or omitted were based on the aesthetic and ideological choices made both by those who were responsible for commissioning them and the authors themselves.

Artistic creation in its various manifestations was thus an integral part of the process of the building an image of the country that was sought to be projected at the international level.

The aim of this paper is to show how artistic creation was harnessed for the construction of discourses of identity and promotion for the purpose of the stimulating tourism. We do that through the study of the contribution of Portugal to the Ibero-American Exposition of 1929 by examining some of the most important means and resources used for the purposes of dissemination and propaganda of the country.

¹ This paper is written in the context of the project CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702).

² On this subject cf. with regard to Portugal, A.C. de Matos, M.L.F.N. dos Santos e M.A. Bernardo, “Transport, tourism and technology in Portugal between the late 19th and early 20th centuries”, HoST – Journal of History of Science and Technology, Vol. 4, Fall 2010. [URL <http://www.johost.eu/?oid=8&act=&area=6&ri=1&itid=>]

³ On the subject see M.H. Souto, Portugal at Universal Expositions, Lisboa, Ed. Colibri, 2011.

2. The Portuguese contribution to the Ibero-American Exposition held in Seville

The Ibero-American Exposition in Seville was inaugurated on May 9, 1929 and closed on June 21, 1930.

The idea for holding the event had emerged several years previously and planning carried out during the intervening period and was affected by a number of contemporary circumstances. In the 1920s, in the aftermath of World War I, important decisions were taken that drove the project forward.

In 1922 it was decided that the exposition would be designated Ibero-American rather than Hispano-American thereby taking into account the participation of Portugal and Brazil. Following the Spanish *coup d'état* of 1923, Primo de Rivera, the head of the government, enthusiastically supported the project. The concept of an international exposition involving the participation of Spain's American continental ex-colonies served its interests in forging a new overseas policy.

According to the event organising committee, the inclusion of Portugal and Brazil was associated with patriotic motives. It symbolized the "reciprocal feelings of fraternity and friendship shared by Spain and the neighbouring Portuguese Republic" while welcoming the contribution of the former Portuguese colony of Brazil⁴.

In the climate of political instability in Portugal, although the advantages of Portuguese participation at the exposition were highlighted in public discussion, it was not until April 1926 that official acceptance of the invitation was sent. The following month, the military coup of 28th May established a dictatorship in Portugal.

The military and conservative and anti-liberal civilian groups that assumed responsibility for governance welcomed the chance to take part in the exposition as providing an opportunity for establishing the new regime at the international level. Moreover, the Portuguese and Spanish dictatorial regimes identified with each other, enabling the adoption of a harmonious discourse on the meaning of the event. Their central arguments were the historical role of the two Iberian countries in the discovery of new worlds and the colonisation of the American continent, and the importance of consolidating economic ties with "brother" nations⁵.

The Portuguese authorities and media also disseminated the idea that the Ibero-American Exposition would provide a unique opportunity for the promotion of the country as a tourist destination abroad. Besides the efforts Portugal made to achieve this aim at the exposition, it also took advantage of its geographical proximity to Seville and its history to raise the profile of the country among the participants at the event.

The organisational work to provide for Portugal's participation at the event was carried out by three government agencies: the Ministry of Interior, the National Tourist Council and the Ministry of Foreign Affairs. In addition, in the expectation of benefits deriving from an increase in the number of visitors to the country, several municipalities and event-organising committees developed strategies to promote their cities and regions, while Lisbon, the capital, would take on the role of the great "maritime gateway to Europe", in particular for transatlantic travellers⁶.

⁴ A. Souto, *The Ibero-American Exposition in Context*, Nottingham, University of Nottingham, Vol. I, pp. 143-152.

⁵ T.J.B. Neto, *Arquitecturas Expositivas e Identidade Nacional: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo* (Master's Dissertation), Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2016, p. 43.

⁶ *Official Guide to the Portuguese Exhibition in Sevilha*, Lisbon, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929, p. 5.

3. Means and resources for the dissemination of Portugal at the Ibero-American Exposition of 1929

Participation at international and universal expositions required organisational resources being harnessed with the aim of enhancing the standing of the respective countries at the event and disseminating information to visitors and other stakeholders. The specific profile of each event, and the strategy adopted by each country in this respect, meant that some aspects assumed more importance than others⁷.

Portugal had a wealth of experience of participating at such events and was aware of the means and resources which were normally used⁸. In the case of the Ibero-American Exposition, as already noted, one of the major features of the Portuguese initiative was the dissemination of the potential of the country as a tourist destination. In this paper, we examine this point and its relation with the arts taking as examples three key resources for the promotion of Portugal at the event: the Portuguese pavilion, the official guide and the official poster.

3.10 The Portuguese pavilion at the Ibero-American Exposition of 1929

Portugal always engaged renowned architects to design its pavilions at the exhibitions at the national and international level and the universal expositions it took part in.

The rules of the competition for the design of the Portuguese pavilion at the 1929 exposition called for architectural proposals of a "national character". The winning entry adopted a historicist discourse with a "genuinely Portuguese" style dating back to the 17th century, evoking a period in which "Portuguese trade developed most rapidly with the colonies, especially Brazil", in the words of the winning architects⁹.



Pavilion of Portugal, Ibero-American Exhibition of Seville, 1929.

⁷ P. Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University, 1991.

⁸ M.H. Souto and J.P. Martins, "Pavilhões Portugueses nas Exposições Universais do Século XIX", *Arte Efêmera em Portugal*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Gulbenkian, 2000, pp. 352-379.

⁹ T.J.B. Neto "Projetar para expor coleções: os pavilhões de Portugal em exposições internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo", *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*, M.J. Neto and M. Malta (eds.), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2014, pp.322-324; idem, *Arquitecturas Expositivas e Identidade Nacional: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo*, Lisboa, Instituto Superior Técnico (MA dissertation), 2016, pp. 135-142.

The Rebello de Andrade brothers had a proven record of success in the field of exhibition design. Jointly with Alfredo Assunção Santos, they designed the *Pavilhão Português das Indústrias* (Portuguese Industries Pavilion) for the Independence Centenary International Exposition held in Rio de Janeiro in 1922¹⁰.

The design for Seville was praised widely in the national press and, praise was also extended to "the illustrious engineer, Jácome de Castro, who has directed works and demonstrated his great talent"¹¹. In the interior of the pavilion building, in addition to paintings, sculptures and ceramics exhibits belonging to Portuguese museums, on display were paintings, sculptures and *azulejo* glazed-tile panels produced for the exhibition by renowned artists of the period. Some works were historical and erudite in nature while others focused on regional themes and evoked customs and traditional practices from around the country¹².

On the walls of the sections of the pavilion building designed to display agricultural and industrial products from the metropolis, allusive paintings added an artistic note to the economic purposes and sharpened even more curiosity of the visitor. The same orientation was followed for the extensive display of colonial products.

It was intended that, after the Exhibition, the fixed part of the pavilion would be used as the Portuguese Tourism Office in Seville

Even the dictatorial government praised the event: "Everyone who visited the exposition [...] describes our pavilion with real enthusiasm. [...] and Portugal, in Seville, at least, is no longer merely the country of revolutions. In the space of six months it has created the most attractive, welcoming pavilion at the exhibition."¹³.

3.20 The Official Guide to Portuguese Participation at the Ibero-American Exposition

The edition of guides and catalogs had already a long tradition. The organizers of the exhibitions were usually concerned with publishing guides that gave the visitor information about the various countries represented at the exhibition, the layout of the various spaces and the products that were exhibited.

For their part, the countries who participated in the exhibitions often published their own guides, in which they sought to promote the country, and their catalogs which indicated the different products they exhibited.

In the Official Guide of Portugal, the promotion of the country as a tourism destination is very clear, particularly for visitors who crossed the Atlantic towards Seville. The book included detailed information on all routes, means of transport and accommodation from Portugal to



The Official Guide of Portuguese participation in the Ibero-American Exhibition, 1929

¹⁰ On the pavilion, see A.C. de Matos and A. Malveiro, "The travels of the *Pavilhão Português das Indústrias*, from the International Exhibition of Rio de Janeiro (1922), and its different uses", in this book.

¹¹ *Ilustração* review, 4th Year, no. 83. June 1, 1929, p. 20.

¹² *Ilustração* review, 4th Year, no. 83. June 1, 1929, p. 20; n. 84, June, 16 pp.18-20; n. 85, July 1, pp. 18-20; no. 87, August, 1, pp.17-20.

¹³ *Diário de Notícias*, June 4, 1929.

Seville. And in articulation with the various routes, the natural and monumental beauties of Portugal were described and illustrated with photographs and engravings.

The introductory text to the guide stated that "[Portugal's] past is the most brilliant and proudest page in the history of nations, [and] its future will see the progress of the Motherland with all its modern and useful manifestations" [1]. Art, in particular works depicting the discoveries on display at the Portuguese pavilion, and also the various national monuments described and illustrated in the guide, linked the glories of the past and the future potential of the nation in which tourism clearly had a role to play.

3.30 The official poster of Portugal at the Ibero-American Exposition

From the second half of the 19th century, the dissemination of major events was accompanied by the production of images in articles published in newspapers and magazines. New technologies enabled the graphic reproduction of posters, transmitting a succinct message which served as a symbol and future memory of exhibitions in the field of the graphic arts.

Aware of the importance of visual language in the dissemination of information about exhibitions, the organisers looked for an artist to design the official poster of Portugal for Seville and chose Almada Negreiros, a young artist on the rise. The poster, was designed in Modernist style with a popular female figure proudly boasting symbolic elements of the national flag representing Portugal.



Poster of Almada Negreiros, Portugal at the Ibero-American Exhibition, 1929

the past. The positive portrayal of Portugal as a colonial country also provided an element of continuity during the First Republic and the Military Dictatorship.

The adoption of a nationalistic aesthetic, associated with historicist and regionalist motifs characterising the artistic creations included in the exposition is probably the distinguishing feature and most singular element of the mark of the dictatorship in the profile of Portugal at the Seville exposition of 1929. Thus, the event may have started out as an attempt to identify a nucleus of artists, themes and an aesthetic quality, which ended up being associated with the authoritarian regime of the Portuguese New State.

4. Conclusion

The case presented in this paper was aimed at demonstrating the contribution of the arts to the strategy of the Portuguese government during a period of important political change. Although the official decision on the participation of Portugal at the exposition was taken by a Liberal government, it was the Military Dictatorship that made preparations and took major decisions on policy and the features of the Portuguese contribution.

Regarding the perception of the importance of the event for the promotion of the country as a tourist destination abroad, in particular targeted at those from the American continent, the change of regime did not lead to a lack of continuation.

The use of the arts and culture for enhancing the country's image and asserting power was in keeping with the actions of previous governments on the occasion of Portugal's participation in events of a similar nature in

Bibliography

- Greenhalgh, P., *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University, 1991.
- Guia Oficial da Exposição Portuguesa em Sevilha*, Lisboa, Comissariado Geral da Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929.
- Ilustração*, 4º Ano, n. 83 de 1 de junho de 1929; nº84 de 16 de junho; nº85 de 1 de julho; n. 87 de 1 de agosto.
- Matos, A. C. de, Santos, M. L. S., “Os Guias de Turismo e a emergência do turismo contemporâneo em Portugal (dos finais do século XIX às primeiras décadas do século XX)”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona*, 15 de junio de 2004, vol. VIII, n. 167.
- Matos, A. C. de, A. Malveiro, “The travels of the *Pavilhão Português das Indústrias*, from the International Exhibition of Rio de Janeiro (1922), and its different uses” in Proceedings of AISU 2017.
- Matos, A.C. de, Santos, M. L. F. N., Bernardo, M. A., “Transport, tourism and technology in Portugal between the late 19th and early 20th centuries”, *HoST – Journal of history of Science and Technology*, vol. 4, Fall 2010.
- Neto, T.J.B., *Arquitecturas Expositivas e Identidade Nacional: os Pavilhões de Portugal em Exposições Internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo*, Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2016.
- Neto, T.J.B., «Projetar para expor coleções: os pavilhões de Portugal em exposições internacionais entre a Primeira República e o Estado Novo», In *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: perfis e trânsitos*, M.J. Neto and M. Malta (eds.), Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2014.
- Souto, A., *La Exposicion Iberoamericana en contexto*, Nottingham, University of Nottingham, 2007.
- Souto, M. H. and Martins, J. P., “Pavilhões Portugueses nas Exposições Universais do Século XIX” in *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Gulbenkian, 2000.
- Souto, M. H., *Portugal nas Exposições Universais*, Lisboa, Ed. Colibri, 2011.
- Vieira, J., *Portugal Século XX. Crónica em Imagens, 1920-1930*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

Окно: camera con vista¹

Federica Deo

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: viaggio; Venezia, russi; immagine; immaginazione; atmosfera; letteratura.

1. Introduzione

Il bacino del Mediterraneo, e in special modo l'Italia, sono da sempre luoghi di estrema fascinazione per i popoli di ogni dove. Sulla scia del *Grand Tour*, con dinamiche differenti, determinate dai nuovi tempi, artisti contemporanei continuano a viaggiare, conoscere, vivere questi luoghi, mossi dalla loro sempiterna fascinazione. Cosa cercano? Con che occhi guardano lo straniero? È lo straniero uno straniero? Sgomenti dinnanzi alla vita chiassosa delle città italiane, esterefatti dalla bellezza dell'architettura, e soprattutto meravigliati dal meravigliarsi. Ricorriamo ad un'affermazione Fernando Pessoa per comprendere meglio l'esegesi del viaggio: «La mia consapevolezza della città è, dal di dentro, la consapevolezza di me stesso»².

Lo studio condotto ha evidenziato due distinti momenti: il momento del viaggio immaginato e il momento del viaggio reale. Attraverso questo *excursus* tenteremo di far luce sulle dinamiche sottese al primo punto e sulla possibilità che esista un minimo comun denominatore per i viaggi reali, e sul significato che esso potrebbe acquisire.

2. L'Italia sognata

V'è una piccola premessa da fare prima d'iniziare a parlare delle immagini verbosamente intrappolate da quelle polaroid ante litteram, ad hoc costruite da viaggiatori dell'est sulle rive mediterranee o affacciati alla laguna veneta: taccuini di fogli opachi o occasionale carta gialla dove viaggiatori russi posavano la loro penna e, con mano ferma, disegnavano paesaggi di stupore su nebbia di meraviglia. La parentesi riguarda l'immagine immaginata, il viaggio mentale condotto (o piuttosto indotto) attraverso altre fonti letterarie o pittoriche. Vi è infatti una non trascurabile parte della letteratura russa – non trascurabile già solo perché il nome di Puskin è in essa incluso – che guarda e canta l'Italia senza esservi mai stata. E sono infatti di Puškin, Venevitinov e Kozlov³ i versi romantici più celebri che celebrano la penisola: nel 1928 Puškin canta l'Italia nella poesia *Chi conosce il Paese dove il cielo risplende*. È un'Italia dal cielo incredibilmente blu, il mare caldo e incorniciata da alloro e cipresso. Patria e musa di Tasso, Raffaello e Canova. Paradiso naturale. Quest'immagine dell'Italia dorata era già presente nell'*Onegin*⁴: la stanza XLIX del primo capitolo si apre evocando la magia dei paesaggi adriatici:

«Adriatiche onde, o Brenta! No, vi vedrò e nuovamente colmo di ispirazione ascolterò la vostra magica voce! Essa è sacra per i nipoti di Apollo; per l'orgogliosa lira di Albione, essa mi è intima e nota. Della dolcezza delle notti dell'Italia dorata liberamente io gioirò con una giovane veneziana, ora ciarliera ora silenziosa, navigando in una gondola misteriosa; da lei le mie labbra impareranno a parlare la lingua del Petrarca e dell'amore»⁵.

Dunque, l'immagine italiana si intesse nella mente del poeta con collegamento triangolare: dapprima il paesaggio magnifico, dorato, della penisola mediterranea; poi l'amore e la vita sociale; infine – ma non di certo per importanza – l'Italia culla di cultura. E, d'altronde, nella poesia del 1828 *Chi conosce il Paese dove il cielo risplende* il cerchio si quadra e Puškin pone al quarto vertice la suggestione, l'ispirazione che indusse alla creazione dei vertici dell'arte italiana:

¹ Okho in russo “finestra”.

² Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli Milano, 2010, p. 45.

³ Patrizia Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Università degli studi di Trieste, Trieste 2003.

⁴ Il capolavoro del sommo poeta ebbe gestazione lunghissima: iniziato nel 1822 fu terminato solo nel 1831 e pubblicato interamente nel 1833. La prima stampa parziale è invece del 1825.

⁵ Aleksandr Puškin, *Eugenio Onegin*, ed.11 BUR, Milano 2016, p. 117.

«Il paese della sublime ispirazione (...) | Dove poetò il solenne Torquato (...) | Dove dipinse Raffaello | Dove ai giorni nostri lo scultore Canova | Diede vita al marmo obbediente»⁶.

È tuttavia immagine riflessa e rifratta, quella dell'Italia nell'iride di Puskin, amata attraverso la lingua di Byron nel Childe Harold e all'opera italiana che affollava i teatri russi: Napoli e Siracusa rappresentavano la scenografia de *Il Turco in Italia* e del *Tancredi* allora rappresentate nei teatri di Mosca, San Pietroburgo e Odessa⁷.

Tornando al verso dell'*Onegin*, la gondola, la lira di Albione, il fiume Brenta sono immagini già tutte presenti nel canto che il poeta inglese dedica all'Italia e ai suoi poeti, il quarto. Tuttavia, ricordiamo che le *Adriatiche onde* sono elette dal poeta – Puskin era costretto ad Odessa e desiderava evaderne – quale luogo/miraggio di libertà. Secondo il celeberrimo slavista Lo Gatto, Puskin conosceva sì il Tasso, l'Ariosto, il Petrarca e i sommi poeti italiani, ma solo attraverso traduzioni francesi⁸.

Ciò che riteniamo interessante è il passaggio citazionista attraverso cui vive la celebrazione della bellezza della natura Italiana. E sebbene non vi sia realtà esperita, ma solo immaginata, vissuta tramite l'artefatto, riteniamo che questo passaggio sia di grande interesse nella misura in cui può essere considerato, almeno in parte, progenitore della grande tradizione di viaggiatori russi nella penisola mediterranea. Perché l'Italia? L'Italia più della Francia, avamposto illuminista, tanto amata intellettualmente sotto la corte di Caterina II. L'Italia più della Grecia, madre del classicismo, quel classicismo che ammalia e strega, condannando la Russia a quella sorta di sortilegio per cui sarà l'ultimo Paese, molto dopo la Germania di Schinkel e Von Klenze, la Francia di Durand e l'Inghilterra di Soane ad abbandonare il Neoclassicismo. Questa finestra aperta nel primo Ottocento, che guarda all'Italia attraverso un sistema di specchi, una sorta di periscopio scrutante realtà altrimenti irraggiungibili, è un fenomeno altro ma non di minore importanza rispetto alla diretta fascinazione: è il fenomeno letterario per antonomasia. Ma prima ancora: è lecito osservare che il pensiero si manifesta attraverso un'immagine, ossia che configuriamo un pensiero in 2D. Il poeta romantico Kozlov nella poesia che scrisse nel 1826 *All'Italia* afferma di vedere rose e profumati boschi di limoni, il mirto verde e i grappoli d'uva, ed anche i cieli azzurri, come zaffiri, il mare verde, l'aria di festa, ancora la luna luminosa sul Brenta e infine una serie di visioni del nord (Korolev, *All'Italia*). Ricordiamo le parole dell'esimo poeta, letterato ed intellettuale argentino Jorge Luis Borges circa la natura immaginifica e storiografica della letteratura:

«Lo scrittore deve essere fedele alla sua immaginazione e se è fedele a ciò che immagina, se sogna sinceramente, questa è la sua sincerità. Credo cioè che sia un errore quello di pensare che la letteratura sia fatta di parole. Non è fatta di parole, cioè è fatta anche di parole ma è fatta soprattutto di immagini, di sogni, e di libri, e di citazioni, e di citazioni di libri. Ma i libri sono la memoria dell'umanità, sono il passato, e il passato è anche un sogno.»⁹

Il filologo russo Veselovskij Aleksandr Nikolaevic, che a lungo lavorò in Italia, descrive in tal modo la fascinazione russa per il Bel Paese, non lasciando margini a mero romanticismo:

«Quando eravamo ancora sui banchi di scuola, riportavamo un'impressione simile o quasi simile dai grossi manuali di geografia, dove, tra due cifre inevitabili sulla popolazione, trovavano posto i boschetti di limoni e di aranci, e l'azzurra penombra della grotta di Posillipo. Poi leggemmo Roma di Gogol', al tramonto in qualche luogo di villeggiatura d'estate, e forse sospirammo con un profondo sospiro di sedicenni, quando, sollevati gli occhi dal libro, essi si incontravano col grigio azzurro panorama, con le colline basse e le eterne betulle della via di Arakceev. Nella

⁶ In Patrizia Deotto, p. 14.

⁷ Ivi, p. 10 «E noi crediamo volentieri a tutto questo senza renderci conto che il mondo dell'opera è estremamente convenzionale e che ci piace proprio perché è convenzionale. E di tanto in tanto ci piace vivere in un altro tempo e in un altro spazio. Da lì nasce la nostra passione per i viaggi, per i luoghi nuovi, per gli spazi lontani: perché l'erba del vicino è sempre più verde» (Veselovskij 1916, 8).

⁸ Aleksandr Puškin, *Eugenio Onegin*, ed.11 BUR, Milano 2016, pp. 534-535.

⁹ Tratto dall'intervista: Alberto Arbasino Intervista a Jorge Luis Borges, a cura di Luciano Pinelli e Bruno Gambarotta, montaggio di Eugenio Variale, in Scatola aperta, Rai 1977, pubblicata in AA. VV., *L'approdo letterario*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino 1977, n. 79-80 (nuova serie), Anno XXIII, dicembre 1977, pp. 273-285.

maggior parte dei casi, come ci piace, o come ci sembra, così crediamo. Di solito portiamo a lungo in noi l'Italia dell'Opera e quasi mai ce ne distacciamo (...) non teniamo conto che, come viaggiatori, ci troviamo in una situazione eccezionale, e che tutti gli altri si comportano con noi in modo anche eccezionale, e per di più mostrandosi dal lato più attraente. Non teniamo conto neppure che tutto ciò che dal nostro punto di vista ci sembra libertà e disinvoltura, per gli abitanti del luogo non è affatto libertà e disinvoltura, ma una vita grigia, a volte pesante, regolata dal bisogno e dagli obblighi, come quella che abbiamo lasciato in patria; che essi non possono uscire da questa immaginaria libertà senza rischiare di perdere oggi la minestra, domani il pezzo di pane (...) questa è la nostra immaginazione nordica. Nei lunghi inverni, tra i turbini di neve, noi l'abbiamo inventata»¹⁰.

3. L'Italia disegnata

«La struttura del luogo andrebbe descritta in termini di “paesaggio” e di “carattere”. Mentre lo spazio indica l'organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo, il “carattere” denota “l'atmosfera” che rappresenta l'attività più comprensiva di qualsiasi luogo».¹¹

Il tour dei russi in penisola si apre usualmente con Venezia, città di confine, spesso paragonata a San Pietroburgo, per il paesaggio d'acqua e la distanza, su tutti i fronti, col resto del paese. Dopo Venezia, le tappe classiche sono Milano, Firenze, Roma, Napoli, per ognuna delle quali sono state scritte annotazioni, pagine in diari, lettere ad amici, preziose per il loro svelare quelle caratteristiche ancestrali cui è facile assuefarsi nell'abitudine della visione quotidiana. Decidiamo di adottare come caso-studio Venezia, e per essa evidenziare quei caratteri ricorrenti, quell'immagine della città più e più volte raccontata/rappresentata dai viaggiatori. È interessante notare come, a differenza di altre città, Venezia appaia allo straniero come la città del doppio: egli infatti riesce a leggerne la gloria passata e allo stesso tempo la decadenza del presente; ma è doppia anche nel suo specchio d'acqua; doppia per la vita turistica diurna e per il silenzio e la solitudine notturne, caratteristiche anche queste che ne enfatizzano le doti oniriche e introspettive. Venezia, con le sue ceneri immortali, diviene città senza tempo, in cui il viaggiatore è solo con la sua anima, e in un certo qual senso, il viaggio diviene un viaggio condotto nel proprio “io”, viaggio di ricerca e formazione. E la presentazione di questa realtà è resa dai viaggiatori attraverso veri disegni di parole, il rimando continuo a colori, forme e materia: il verde della laguna, l'oro dei marmi, il nero delle gondole, la grandezza e la decadenza delle architetture negli specchi d'acqua, ed ancora i riflessi nella nebbia della città. A tal proposito è stata scelta una piccola antologia, cronologicamente ordinata, di estratti da testi saggistici, poetici o di diari, particolarmente esemplificativi.

P. Vjazemskij, poeta:

«qui sul suolo azzurro | delle vie invisibili | rispecchiandosi i palazzi creano | una città subacquea. || Le carrozze sono bare | e i postiglioni vogatori. | accanto a sporchi tuguri | stanno palazzi sontuosi. | una mescolanza incredibile di povertà e grandezza | Oro, marmo e stracci: boria | e umiliazione della gloria caduta! (...) e tutta la laguna | questo mondo incantato | si ricopre nella notte di luna | d'oro, di perle e di zaffiri - | di fronte a questo quadro prodigioso | impiettriranno la mente e l'occhio, e dell'inquietudine affollata | dimenticando il flusso e il rumore || resterai solo con la tua anima»¹².

P. Čajkovskij, compositore:

«tie'!... guarda l'immagine e arrabbiati pure, crepa d'invidia. (...) Venezia è una città che se ti tocca rimanerci una settimana al quinto giorno ti impicchi dalla disperazione. Tutto si concentra in piazza San Marco. E di lì, qualsiasi direzione tu scelga non troverai che un labirinto di corridoi puzzolenti che non portano da nessuna parte e finché non prendi una gondola e non ordini di portarti in un

¹⁰ A. Veselovskij, *La bella Italia e i nostri turisti settentrionali*. Praga, 1864. Nella miscellanea: Ogni, I, Pietrogrado, 1916. In: Ettore Lo Gatto, *Russi in Italia*. Roma, Editori Riuniti, p.222-224.

¹¹ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa Milano, 1979, p.11.

¹² Aleksej KARA-MUZIA, *Venezia russa*, Teti Editore Roma, 2005, p.39.

luogo preciso, non capisci dove ti trovi. Andare in barca sul Canal Grande non è male, perché ci sono palazzi, palazzi e palazzi, tutti di marmo, uno più bello dell'altro e allo stesso tempo uno più sporco dell'altro. In poche parole, come la scenografia logora del primo atto di *Lucrezia*. Ma la cosa più bella e interessante è Palazzo Ducale, con quell'aroma romantico da Consiglio dei Dieci, da Inquisizione, torture e altre amenità. (...) la città è cupa, come morta. Non solo non ho visto cavalli, ma neppure un cane» (da una lettera al fratello Modest, 29 Aprile 1874)¹³.

«Lascio Venezia senza alcun rimpianto. Però devo dire che in questi ultimi giorni mi sento così bene proprio grazie al silenzio e alla pace di Venezia(...) solo grazie alla monotona vita veneziana ho potuto lavorare con tale assiduità e tenacia» (da una lettera al fratello Modest, 24 Dicembre 1877)¹⁴.

V. Surikov, pittore:

«Non so, queste gondole nere, ricoperte di nero cachemire, infondono una certa tristezza. Forse è il lutto per la perdita della libertà e della grandezza di Venezia» (dalle sue memorie)¹⁵.

M. Vološin, poeta, critico, saggista, pittore:

Le facciate arabesche, i palazzi decorati | sullo sfondo del tramonto purpureo | sono tristi e severi, come affreschi di Orcagna, | nella nebbia hanno riflessi di madreperla... || Nei toni della nebbia vibrano stancamente | Gli scintillii di fuoco della laguna lontana... | il sole della sera come una ferita purpurea... | su tutto la tristezza infinita dell'appassimento.» (dalla poesia *Venezia*, 1910)¹⁶.

V. Brjusol, poeta, prosatore, critico:

«Più di tutto mi è stata congeniale Venezia. Qui le persone sono sollevate dalla normali condizioni di vita ed è come se non fossero più persone. Nonostante sn non serve, dirò di più: è inutile. E ancora, è una città unica, senza rumori, senza polvere. (...) non avendo spazio in larghezza, i veneziani si espansero in profondità, nel particolare, nella miniatura» (dal suo Diario, circa il viaggio a Venezia nel maggio 1902).

«(...) a Venezia abbiamo vissuto soli.» (dal Diario, in relazione alla notizia del crollo del campanile di San Marco)

«Io sono uno sconosciuto di passaggio | nella vita vana di altri vagabondi; | davanti al palazzo dove vissero i dogi | sventola il vessillo genovese» (dalla poesia *Il leone di San Marco*, 1902).

«Perché sotto il sole del sud, illuminata di colori, | dalle forme turgide e formose, tu appari allo sguardo come cenere? Io sono straniero, ma un tempo la mia anima è vissuta qui | (...) Liberata la sua vita dalle pastoie della vita di ogni giorno | l'uomo qui è diventato meraviglioso e superbo come il sole. | ha innalzato palazzi in laguna, ha fatto di un pescatore un doge, | E verso la sconosciuta Venezia hanno strisciato, tremando, i secoli» (dalla poesia *Venezia*, 1902).

«Che perisca tutto, nella balia del tempo | nella vita breve e nei secoli! | Io nuovamente bacio devoto | le ceneri immortali di Venezia!» (dalla poesia *Di nuovo a Venezia*, 1908)¹⁷.

A. Blok, poeta, drammaturgo, saggista:

«Con lei me ne andavo nel mare | con lei abbandonavo la sponda | con lei me ne stavo lontano, dimenticando i miei cari...» (dalla poesia *Venezia*, dal ciclo di *Poesie italiane*)¹⁸.

«Laggiù, nel freddo di ricordi irrecuperabili, l'Italia settentrionale e centrale chiama il contemporaneo russo. Sulla terra sono rimasti solo due o tre miseri resti della vita di un tempo, autentica, che crede in se stessa: una giovane cattolica che esce dal confessionale con gli occhi raggianti di riso; una vela rossa sulla laguna; un antico scialle gettato sulle spalle abili di una veneziana. A Venezia, che nella sostanza non è ancora Italia, ma che si rappresenta all'Italia come

¹³ Ivi, pp. 61-2.

¹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁵ Ivi, p. 73

¹⁶ Ivi, pp. 88-89.

¹⁷ Ivi, pp. 93-97.

¹⁸ A. Blok, *Poesie*, a cura di A.M. Ripellino, Lerici editori, Milano 1960, pp. 293-297.

Pietroburgo alla Russia, il che significa che con essa non ha niente a che spartire» (dal saggio *Testimoni muti*, 1909)¹⁹.

P.Muratov, saggista, storico dell'arte:

« E l'acqua! Acqua che stranamente attrae e assorbe ogni pensiero, allo stesso modo assorbe tutti i suoni qui, e il silenzio più profondo si appoggia sul cuore. Su qualsiasi ponte su uno stretto canale, il Ponte del Paradiso, per esempio, è possibile dimenticare, dopo aver ascoltato, perso lo sguardo a lungo nell'increspatura del verde leggermente scosso con riflessi» (dal saggio *Immagini d'Italia*)²⁰.

V.Vejdle, poeta, storico dell'arte, medievalista:

« La vita si fa buia. Ma qui | non si spegne la luce misericordiosa. | qui dove non si semina e non si miete. | è esaudita l'incerta promessa | di tutti gli anni passati - | La traccia incancellabile | di tutti i cari minuti trascorsi. || minuti ardenti, ardenti... | Le pietre ne parlano, i venti | ne attendono il ritorno, le acque | rispondono col loro sciabordio. | Qui, dove non si semina e non si miete | il cielo è soave come nessun altro» (dalla poesia *Laggiù ancora una volta*, 1966)²¹.

I. Brodskij, poeta, saggista:

«Il lento procedere del vaporetto attraverso la notte era come il passaggio di un pensiero coerente attraverso il subconscio. Sui due lati, con l'acqua nera come pece fino al ginocchio, si levavano gli enormi stipi intagliati di scuri palazzi ricolmi di tesori insondabili – oro, con ogni probabilità, a giudicare dal bagliore giallo, un tenue bagliore elettrico che trapelava di tanto in tanto da qualche fessura delle imposte. L'atmosfera complessiva aveva qualcosa di mitologico, anzi di ciclopico, per essere precisi» (da *Fondamenta degli incurabili*, 1991)²².

«L'occhio precede la penna, e non permetto alla mia penna di mentire circa la sua posizione. Avento rischiato l'accusa di depravazione non batterò ciglio a quella di superficialità. Le superficie – cioè la prima cosa che l'occhio registra – sono spesso più eloquenti del loro contenuto, che provvisorio per definizione, tranne, si capisce, nella vita dopo la vita. A furia di scrutinare la faccia di questa città per diciassette inverni, adesso dovrei essere capace di fare un po' il Poussin in maniera credibile: di dipingere l'immagine di questo posto, se non nelle quattro stagioni, almeno in quattro momenti del giorno. È questa la mia ambizione. Se finisco fuori strada, è perché qui succede continuamente, con tante strade fatte d'acqua. Da queste pagine, in altre parole, potrà non venir fuori un racconto, una storia, bensì il fluire di un'acqua limacciosa “nella stagione sbagliata dell'anno”. A volte appare azzurra, a volte grigia o bruna; invariabilmente è fredda e non potabile. Il motivo per cui mi ingegno a filtrarla è che contiene tanti riflessi, tra i quali il mio»²³.

«Ripeto: acqua è uguale a tempo, e l'acqua offre alla bellezza il suo doppio. Noi fatti in parte d'acqua, serviamo la bellezza allo stesso modo. Toccando l'acqua, questa città migliora l'aspetto del tempo, abbellisce il futuro. Ecco la funzione di questa città nell'universo. Perché la città è statica mentre noi siamo in movimento»²⁴.

«Natale senza neve, addobbi, abeti, in riva | a un mare che la carta geografica va schiacciando; | lasciata andare a fondo la valva di mollusco, | celando il volto, ma ammaliando col dorso, | il Tempo fuoriesce dalle onde e cambia | la lancetta sulla torre –quella soltanto» (dalla poesia *Laguna*, 1973)²⁵.

Bibliografia

AA. VV., *L'approdo letterario*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1977.

A. Blok, *Poesie*, a cura di A.M. Ripellino, Lerici editori, Milano, 1960.

¹⁹ da Kara-Murza, *Venezia russa*, pp.101-104.

²⁰ P. Muratov, *Obrazy Italii*, p. 20.

²¹ Da Kara-Murza, *Venezia russa*, pp.141-142.

²² I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1996, p. 6.

²³ Ivi, pp.22-3.

²⁴ Ivi, p. 108.

²⁵ I. Brodskij, *La forma del tempo*, Corriere della Sera, 2008, p. 29.

- I. Brodskij, *La forma del tempo*, Volume 21 di «Un secolo di poesie», a cura di Nicola Crocetti, Corriere della Sera, 2008.
- I. Brodskij, *Poesie italiane*, Adelphi Milano, 1996.
- I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi Milano, 1991.
- P. Deotto, *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa*, Università degli studi di Trieste, Trieste, 2003.
- E. Lo Gatto, *Russi in Italia*, Editori Riuniti, Roma, 1971.
- O.E. Mendel'stam, *Poesie*, a cura di S.Vitale, Garzanti, Milano, 1972.
- P. Muratov, *Obrazy Italii*, 3 voll., Berlin, 1924.
- C. Norberg-Schulz, *Genius Loci: Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano, 1979.
- F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano, 2010,
- A. Puškin, *Eugenio Onegin*, BUR, Milano 2016.
- A. Veselovskij, *La bella Italia e i nostri turisti settentrionali*. Praga, 1864. Nella miscellanea: Ogni, I. Pietrogrado, In: Ettore Lo Gatto, *Russi in Italia*. Roma, Editori Riuniti, 1916.

Viaggi, strade e alberghi della costa adriatica tra le due guerre

Adele Fiadino

Università di Chieti-Pescara Gabriele d'Annunzio – Chieti-Pescara – Italia

Parole chiave: Costa adriatica, turismo, stazioni balneari, porti.

1. Introduzione

Dopo la prima guerra mondiale numerose città italiane, spinte dalla necessità di uscire dalla grave crisi economica e sociale in cui vennero a trovarsi, iniziarono a guardare al proprio patrimonio culturale e paesaggistico come a un potenziale “motore” con cui far ripartire la propria economia¹. A tal fine, per attrarre viaggiatori e villeggianti e per contrastare la concorrenza delle altre località diventò fondamentale divulgare con ogni mezzo la conoscenza del proprio territorio e delle relative attrezzature alberghiere. Un concreto aiuto in tal senso venne fornito efficacemente dalle riviste specializzate del Touring Club Italiano che, pur di inserire le nostre località nei circuiti turistici nazionali e internazionali, dedicarono a molte di esse interessanti campagne pubblicitarie affidando la stesura dei testi ad autorevoli uomini di cultura, giornalisti e architetti². Ulderico Tegani, Giuseppe Silvestri, Giorgio Paoli, Aldo Cassato, Battista Scotti, Mario Tortora, Michele Oro, il geografo Roberto Almagià, gli architetti Piero Bottoni, Ernesto N. Rogers, Gustavo Giovannoni, Ettore Rossi, tanto per citarne alcuni, trattarono con spirito divulgativo argomenti relativi al paesaggio, al turismo, agli alberghi, allo stato delle coste, al folclore, alle tradizioni e alla circolazione.

Nell'insieme questa ricca documentazione delinea un'inedita “mappa turistico-geografica” dell'Italia tra le due guerre dove la costa adriatica, o meglio la “Regione” adriatica, come allora era chiamata, grazie alla compresenza di fattori strutturali (la linea ferroviaria, la strada costiera, la presenza di numerosi bacini portuali) e naturali (litorali sabbiosi costeggiati da estese pinete ancora incontaminate) risultava una delle aree più vivaci e dinamiche del Paese sia sul piano turistico³ che commerciale. Per una serie di motivi, le città più importanti di questa “Regione” erano Venezia, innanzitutto, e i poli mercantili di Trieste, Brindisi e Bari, seguiti dalle località balneari della Venezia Giulia (sottratte all'Impero austro-ungarico) e dai numerosi centri abitati compresi fra Cervia e Francavilla al Mare, con Rimini in testa. Rimanevano escluse dai grandi circuiti commerciali e turistici, per l'assenza di reti viarie di comunicazione e di adeguate strutture alberghiere, la costa molisana e quella pugliese (garganica) delle quali, però, si iniziavano a far conoscere le bellezze naturali con l'auspicio che potessero presto divenire anch'esse mete turistiche⁴.

¹ Lo sviluppo dei viaggi tra '800 e '900 «è la conseguenza di due fattori: l'aumentata velocità dei mezzi di trasporto, che ha accresciuto efficacia al viaggio e nello stesso tempo lo ha reso meno faticoso e meno dannoso all'attività ordinaria, e il diminuito costo, il quale ha fatto sì che anche le persone di modesta fortuna potessero spostarsi dal luogo di origine per allargare la cerchia dei propri affari e delle proprie conoscenze...». F. Tajani, *Viaggi e Prezzi*, in «Le Vie d'Italia», n. 3, marzo 1918, p. 157-163.

² In particolare: «Touring Club Italiano», «Le Vie d'Italia», «L'Albergo in Italia» (dal 1947 sarà ribattezzata «Turismo e alberghi»), «Le strade».

³ Stando ai dati dell'Enit, nel 1930 le presenze turistiche nella riviera adriatica erano state di 4.547.942 superiori a quelle delle riviere della toscana (4.282.268) e ligure (1.671.353). Cfr. F. Farina (a cura di), *Le Sirene dell'Adriatico, 1850-1950. Riti e miti balneari nei manifesti pubblicitari*, Motta Editore, Milano 1995, p. 12. Allo stesso autore si rimanda per un quadro storico sul turismo nell'Adriatico.

⁴ M. Tortora, *Itinerari garganici. La valorizzazione turistica del Gargano*, in «L'Albergo in Italia», 11, nov. 1933, pp. 487-496.



Due vie di grande comunicazione internazionale («Touring Club Italiano», 1919)

2. Viaggiatori e villeggianti nelle grandi città portuali: Venezia, Trieste, Bari e Brindisi

Dopo soli due anni dalla fine del conflitto mondiale Venezia era già tornata a popolarsi di turisti attratti, come sempre, dal fascino della sua storia, dalle sue straordinarie bellezze artistiche e dalle rilevanti iniziative culturali che l'amministrazione comunale, insieme ai privati, riusciva ingegnosamente a realizzare nella "stagione per eccellenza", quella estiva⁵. Questa capacità di intessere attorno al proprio patrimonio storico-artistico una rete di «lusinghe efficaci, di scene vive, di conforti reali, che le accresciute e raffinate esigenze del vivere odierno rendono indispensabili»⁶ costituiva un elemento fondamentale per lo sviluppo anche economico della città. Tra le iniziative più indovinate va ricordata l'Esposizione Internazionale d'Arte (la Biennale) che, ideata sin dal 1895 da Riccardo Selvatico, richiamava visitatori da ogni nazionalità. Non meno importanti erano gli eventi organizzati nel periodo del suo intervallo come la mostra del Settecento Italiano⁷ che, allestita nel 1929, era favorita da sensibili ribassi delle tariffe ferroviarie e da visite e ricevimenti in palazzi e in ville d'epoca⁸. Il turismo estivo era alimentato anche dalla deliziosa stazione balneare dell'isola di Lido, ben organizzata e attrezzata. Nel complesso, Venezia era dotata di efficienti strutture ricettive: nel 1929 vi erano 100 alberghi dei quali 59 si trovavano in città, 28 al Lido e 3 a Mestre, per un totale di 8.705 posti letto. Di questi alberghi ben 8, fra i più famosi, erano gestiti dalla Compagnia Italiana Grandi Alberghi e, grazie a una massiccia attività pubblicitaria, erano in grado di attrarre il "ricco" turismo internazionale. Venezia non temeva la concorrenza di altre località italiane ed era considerata per questo la "Regina dell'Adriatico".

⁵ G. Paoli, *Venezia e il suo Lido*, in «L'Albergo in Italia», n. 9, sett. 1929, pp. 529-539.

⁶ Ibid., p. 531.

⁷ E. Zorzi, *L'esposizione del "Settecento italiano" a Venezia*, in «Le vie d'Italia», n. 9, sett. 1929, pp. 641-653.

⁸ G. Paoli, *Venezia e il suo Lido*, cit..., p. 531.

Trieste, Bari e Brindisi, invece, erano soltanto luoghi di transito per coloro che si recavano nei porti adriatici e levantini (o vi provenivano). Dopo l'annessione allo Stato italiano, Trieste fu privata del suo ricco retroterra economico e registrò, rispetto agli anni precedenti, una considerevole riduzione delle attività portuali. E' bene ricordare che alla vigilia della guerra Trieste rappresentava la terza città, per ricchezza, dell'Impero e il porto di transito del 71,1% del totale delle merci importate ed esportate via mare dall'Austria-Ungheria.⁹ Fino ad allora, forse anche a causa della qualità della sua clientela, a Trieste non vi erano alberghi di lusso. Per ospitare i maggiorenti dell'aristocrazia, dell'industria e del commercio dell'Impero, i militari e i funzionari civili, fu realizzato, su iniziativa della Prima Società Austriaca degli Alberghi, l'*Hotel Excelsior* progettato dall'architetto viennese Ladislaus Fiedler (in. 1910). L'albergo, dopo la guerra, assunse il nome *Savoia Excelsior Palace Hotel* e nel 1929 fu acquistato da imprenditori italiani (Istituto Nazionale Assicurazioni) divenendo uno dei più prestigiosi del Paese¹⁰.

L'esigenza di rendere attrattiva Trieste anche per fini turistici fu un aspetto affrontato nel corso degli anni Trenta dal gruppo di architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers (BBPR) che propose per uno dei punti panoramici più belli della città, il Poggioreale a Villa Opicina, un albergo per un numero limitato di ospiti e un ristorante più largamente turistico (1936). Si trattava di un tipo di struttura innovativo e «ispirato a necessità locali», come affermato dagli stessi progettisti, ma che avrebbe potuto trovare rispondenza anche altrove dato che, in vista dell'Esposizione Universale 1941-42, si sarebbero sviluppate in Italia molte iniziative analoghe¹¹.

Grazie alla loro strategica posizione geografica nel basso Adriatico, Bari e Brindisi, diversamente da Trieste, occuparono un ruolo fondamentale nei programmi predisposti dal governo fascista. Se Bari, secondo Mussolini, era «destinata a diventare una delle grandi metropoli del Mediterraneo»¹², Brindisi, il cui porto durante la guerra era stato valorizzato sul piano militare, avrebbe dovuto riprendere «il suo posto di sentinella avanzata della nostra imperiale espansione verso l'Oriente»¹³. Peraltro, in segno di riconoscimento, nel 1927 la città fu innalzata alla dignità di capoluogo¹⁴. Nel quadro di queste nuove prospettive di sviluppo, nelle due città vennero progettate e in parte realizzate diverse opere pubbliche¹⁵, comprese quelle per il potenziamento del porto, promosse con l'intento di trasformarle in importanti centri marittimi del Mediterraneo. Per di più Bari, se da un lato guardava alle opposte sponde adriatiche e ai paesi dell'Oriente, dall'altro aveva alle spalle un vasto e produttivo retroterra che alimentava verso il suo porto importanti movimenti commerciali. Dal complesso delle numerose attività imprenditoriali nacque la Fiera del Levante (1930)¹⁶ che favorì l'arrivo di uomini d'affari da altre regioni italiane e dai paesi levantini. Per soddisfare i nuovi bisogni e

⁹ Per gli approfondimenti si rimanda a E. Godoli, *Le città nella storia d'Italia. Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 147- 148.

¹⁰ Sulle vicende costruttive dell'albergo cfr. D. Sandri, *Il progetto mitteleuropeo dell'Albergo "Excelsior Palace"* in *L'Hotel Savoia Excelsior Palace di Trieste*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, introduzione di R. Masiero, Roma 1992, pp. 77-102; S.P.O., *Savoia Excelsior Palace Hotel. Trieste* in «L'Albergo in Italia», n. 5, maggio 1929, pp. 293-295.

¹¹ BBPR, *Albergo medio e grande ristorante*, in «L'Albergo in Italia», n. 6, nov-dic. 1937, pp. 349-356; Cfr. anche E. Bonfanti, M. Porta, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vellechi, Firenze 1973, scheda 25; A. Sdegno, *Unbuilt Rogers. Il disegno di progetti non realizzati del BBPR*, in Ernesto Nathan Rogers, a cura di Chiara Baglione, Angeli, Milano 2012, pp. 288- 289; 283-291.

¹² G. Silvestri, *Bari e i suoi due nuovi alberghi*, in «L'Albergo in Italia», n.8, 1931, p. 536.

¹³ Id., *Alberghi che si rinnovano. L'internazionale di Brindisi*, in «L'Albergo in Italia», n.8, 1931, p. 485.

¹⁴ C. Pasimeni, «L'identità imposta», in *Brindisi 1927-1943 da capoluogo a capitale: i progetti, le architetture*. Mostra documentaria, 1994, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Brindisi, Alfeo Editrice, 1994, p. 20.

¹⁵ Molti progetti restarono sulla carta. Si veda il caso di Brindisi. Id., pp. 25-27.

¹⁶ G. Silvestri, *Bari e i suoi due nuovi alberghi*, cit., pp. 535-546.

le aumentate esigenze dell'abitato, sorsero i primi alberghi di lusso nella zona centrale: il *Grand Hotel Oriente* e il *Grand Hotel Miramare*, quest'ultimo progettato nel 1926 dal noto architetto bresciano Alfredo Premoli¹⁷.

Allo stesso modo, anche Brindisi era frequentatissima da viaggiatori d'ogni nazionalità che dall'Europa¹⁸ si recavano in Oriente o che da esso provenivano. Sin dall'arrivo della Valigia delle Indie (1870), infatti, la città divenne il passaggio obbligato per chi da Londra, attraverso il Moncenisio, si dirigeva a Suez per Bombay, essendo l'anello di congiunzione tra due formidabili mezzi di trasporto: il treno e la nave a vapore¹⁹. Alcuni dati significativi aiutano a comprendere il vorticoso traffico di uomini e merci: nel 1930 il porto di Brindisi era il terzo dei porti italiani, dopo quelli di Genova e Napoli, con un movimento di circa 30.000 passeggeri e, per le comunicazioni con l'Oriente, trovava un concorrente solo nel porto di Marsiglia²⁰. Nonostante questo, Brindisi non riusciva ad essere una città attrattiva tanto che vi era un solo albergo importante, ma di modeste dimensioni, costruito nella seconda metà dell'Ottocento vicino alla banchina dei piroscafi: il *Grande Albergo Internazionale* (già *Brindisi Hotel*), completamente rimodernato negli anni Venti²¹.



Venezia, la spiaggia di Lido con l'Excelsior Palace Hotel («L'Albergo in Italia», 1929)

¹⁷ Premoli realizzò numerose opere in Italia dai caratteri severi, ma con un misurato gusto liberty. Tra i suoi progetti si ricorda il primo stabilimento della Fiat a Torino (1903). I disegni dell'*Hotel Miramare* sono conservati insieme ad altri documenti presso l'Archivio di Stato di Bari, fondo Archivio del Comune di Bari, Uff. tecnico, b. 25.

¹⁸ G. Silvestri, *Alberghi che si rinnovano. L'Internazionale di Brindisi*, in «L'Albergo in Italia», n. 8, ag. 1931, p. 487.

¹⁹ C. Pasimeni, "L'identità imposta", cit.

²⁰ G. Silvestri, *Alberghi che si rinnovano. L'Internazionale di Brindisi*, cit., pp. 485-488.

²¹ Ibidem., p. 491.



*Architetto Alfredo Premoli, progetto del Grande Albergo Miramare, Bari, 1926
(Archivio di Stato di Bari)*



BBPR, Progetto di albergo e ristorante a Villa Opicina (Trieste), 1936

3. Le stazioni balneari del nord-est: Grado, Portorose e Abbazia

Tra le città della costa nord orientale dell'Adriatico, sottratte insieme a Trieste all'Impero austro-ungarico, un posto di primo piano spetta a Grado, Portorose e Abbazia che sotto l'amministrazione austriaca avevano raggiunto un magnifico sviluppo turistico. La piccola Grado, al di là della bellezza del suo paesaggio, rappresentava l'esempio emblematico di una moderna stazione balneare: collegamenti viari con l'entroterra, servizio spiaggia ben organizzato, soddisfacente numero di alberghi e pensioni a prezzi accessibili (nel complesso vi erano 35 strutture), piacevoli escursioni nelle località limitrofe²².

Una medesima politica turistica era stata attuata anche a Portorose, puntando soprattutto sulla presenza di una buona industria alberghiera (comprendente il *Grand Hotel Palace*), sulla valorizzazione della bellezza del proprio territorio e sulla possibilità di offrire interessanti escursioni nelle località vicine come Trieste e Gorizia²³.

Molto più frequentata era Abbazia che vantava una poderosa attrezzatura alberghiera, molti hotels di prima categoria (tra cui *Palace, Quisisana, Regina, Quarnero, Atlantica, Eden*), comode comunicazioni marittime e terrestri che la collegavano alle grandi linee nazionali e internazionali, efficienti servizi di acqua e di luce, di posta e telegrafo e numerosi altri vantaggi in grado di attrarre circa 50.000 turisti l'anno. Abbazia, secondo il giornalista Giorgio Paoli, poteva rivaleggiare con le più decantate località della Costa Azzurra e, per il fascino delle sue bellezze naturali e comodità moderne, veniva chiamata la Nizza dell'Adriatico²⁴.

4. Da Cervia a Francavilla al Mare, un susseguirsi di «stupende marine»

Alle città del litorale che si snodavano da Cervia fino al piccolo centro di Francavilla al Mare il TCI dedicò un'interessante rassegna dal titolo *Spiagge dell'Adriatico* i cui testi, affidati allo scrittore Ulderico Tegani, furono pubblicati, a partire dal settembre 1929, sulla rivista «L'Albergo in Italia». A giudizio dell'editore, questo tratto di litorale rappresentava una delle riviere più belle d'Italia che, sotto la spinta dell'iniziativa privata e pubblica, aveva sviluppato e affinato le proprie attrattive «senza però perdere quell'amabile carattere di gaia semplicità familiare»²⁵. L'intento era quello di fornire per ciascuna città informazioni di carattere storico, artistico, ma soprattutto turistico.

“La sovrana” di tutte le località che si susseguivano lungo il litorale era naturalmente Rimini che, insieme a Venezia e a Viareggio, formava la grande triade balneare italiana. La città turistica, “effimera e festaiola”, era nettamente separata da quella antica (come molte altre dell'Adriatico) dalla ferrovia e il suo fulcro generatore era costituito dalla piazza principale dominata dal *Kursaal* (1873 c.) e dal *Grand Hotel* (primo decennio del '900), due edifici simbolo dello svago e delle vacanze di lusso. La città offriva ben 1660 posti letto distribuiti tra alberghi e pensioni e nel 1930 registrava ben 47.213 arrivi, oltre settemila in più di Abbazia²⁶.

Non meno importante era la vicina Riccione, che nel 1923 si era svincolata da Rimini divenendo un comune autonomo. Il paese, già da un quarto di secolo si era dedicato al mare proponendosi di diventare un luogo di bagni e di villeggiatura, conservando però il suo carattere di città “verde” che le consentì di conquistare l'appellativo di «perla verde dell'Adriatico». Nel corso degli anni Riccione si era arricchita di numerose attrezzature

²² L. Pironti, *Grado ed il suo bagno di spiaggia*, in «Le Vie d'Italia», n. 3, marzo 1919, pp. 165-171.

²³ Haydée, *Portorose*, in «Touring Club Italiano», n. 5, maggio 1920, pp. 249-252.

²⁴ G. Paoli, *Abbazia, la perla del Carnaro*, in «Le Vie d'Italia», n. 4, aprile 1929, pp. 218-225.

²⁵ U. Tegani, *Spiagge dell'Adriatico I. Rimini*, in «Le Vie d'Italia», n. 10, ott. 1929, pp. 603-615.

²⁶ I dati sono forniti dall'ENIT e riportati in F. Farina, *Le Sirene dell'adriatico*, cit., p. 12.

dotandosi anche di un albergo di lusso, il *Grand Hotel Riccione* (1929), un superbo e imponente edificio con 300 posti letto²⁷. Nel 1930 si registrarono nella città ben 37.521 arrivi. Anche le altre città costiere riuscirono a inserirsi nei circuiti turistici nazionali e internazionali, nonostante fossero dotate di minori attrezzature. Al riguardo, vanno segnalate Cervia (con 13.879 arrivi nel 1930), Pesaro (10.004), Cattolica (8.095), Senigallia (6.278), Fano (4.718), San Benedetto del Tronto (3.898) e Grottammare (2.296)²⁸. Non va poi dimenticato che lungo tutto il tratto costiero, caratterizzato da una riva spianata e morbida, si erano via via sviluppate altre stazioni balneari destinate prevalentemente a un turismo di tipo familiare (es. Civitanova, Porto San Giorgio, Falconara, Cupra Marittima).

6. Conclusioni

Le iniziative editoriali promosse dalle riviste del TCI²⁹ per favorire l'arrivo dei villeggianti nelle località della costa adriatica si intensificarono soprattutto tra 1925 e il 1935, anche nel tentativo di contrastare la grave crisi che investì allora il settore turistico, dovuta a svariate ragioni come la concorrenza esercitata dall'enorme sviluppo di nuove zone turistiche in Europa, America, Asia e Africa, le limitazioni nella esportazione di moneta per i turisti (Germania, Austria e Ungheria) e le ripercussioni sul settore economico della crisi della Borsa americana del 1929 che, tra l'altro, frenò l'afflusso di turisti in Italia³⁰. Comunque, al di là dei reali obiettivi, questa "letteratura-pubblicistica" ebbe il merito di segnalare alcuni problemi che stavano interessando il nostro territorio costiero. Si ricordano, in particolare, le osservazioni di Rogers del '37 sulla necessità di adottare dei piani regolatori regionali per la sistemazione dei litorali onde evitare che il paesaggio venisse deturpato da una edificazione incontrollata³¹, cosa che si verificò puntualmente nel secondo dopoguerra³².

Un altro aspetto interessante che emerge dalle riviste riguarda l'architettura degli alberghi. Per gran parte degli anni Venti i modelli di riferimento erano ancora quelli tardo ottocenteschi o di inizio Novecento: imponenti edifici classicheggianti con decorazione liberty o in stile eclettico. Un significativo progresso verso la modernizzazione si ebbe inizialmente sul piano dell'organizzazione funzionale degli spazi interni e successivamente su quello stilistico³³. L'albergo *Domus Mea*, realizzato a Riccione nel 1931 su progetto dell'architetto Melchiorre Bega, è stato uno dei primi della costa adriatica a essere ritenuto "modernissimo" perché «ispirato alle forme più significative dell'architettura novecentesca³⁴. Un invito a proseguire in tal senso giunse qualche anno dopo da Giuseppe Pagano che nel 1938, in vista della possibile realizzazione di nuovi alberghi in Italia, in occasione dell'esposizione universale del '42, pubblicò un numero doppio di Casabella (125-126) interamente dedicato a questo genere di edifici.

²⁷ U. Tegani, *Spagge dell'Adriatico IV. Riccione*, in «L'Albergo in Italia», n.7, lug. 1930, pp. 393-400.

²⁸ Cfr. F. Farina, *Le Sirene dell'adriatico*, cit., p. 12.

²⁹ Alle quali va aggiunta la collana di guide turistiche.

³⁰ Cfr. i dati riportati nei vari articoli in «L'Albergo in Italia» (n. 9, sett. 1929, p. 579; n. 6 giu.1931, p. 380; n. 2, febb. 1932, p. 124; n. 1, genn-mar.1936, p. 72).

³¹ E.N. Rogers, *Piani regolatori regionali per una sistemazione dei litorali*, in «L'Albergo in Italia», n. 4, lug.-ag. 1937, pp. 214-221.

³² A. Fiadino, *Progettare nel Mediterraneo: l'edilizia residenziale sulle coste italiane nel secondo dopoguerra (1945-1970)*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura arti e fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, Artstudiopapero, Napoli 2017, pp. 379-386.

³³ Si veda la raccolta documentaria di piante d'albergo distinte per tipo e categorie di edifici in B. Scotti, *Criteri fondamentali per la costruzione dell'albergo moderno*, in «L'Albergo in Italia», n. 4, apr. 1929, pp. 209-217.

³⁴ G. Ruota, "Domus Mea", in «L'Albergo in Italia», n. 1, genn. 1933, pp. 17-21.

Bibliografia

- BBPR, *Albergo medio e grande ristorante*, in «L'Albergo in Italia», n. 6, nov-dic. 1937, pp. 349-356.
- E. Bonfanti, M. Porta, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vellecchi, Firenze 1973, scheda 25.
- F. Farina (a cura di), *Le Sirene dell'Adriatico, 1850-1950. Riti e miti balneari nei manifesti pubblicitari*, Motta Editore, Milano 1995.
- A. Fiadino, *Progettare nel Mediterraneo: l'edilizia residenziale sulle coste italiane nel secondo dopoguerra (1945-1970)*, in *Immaginare il Mediterraneo. Architettura arti e fotografia*, a cura di A. Maglio, F. Mangone, A. Pizza, Artstudiopapero, Napoli 2017, pp. 379-386.
- E., Godoli *Le città nella storia d'Italia. Trieste*, Roma-Bari, Laterza, 1984.
- Haydée, *Portorose*, in «Touring Club Italiano», n. 5, maggio 1920, pp. 249-252.
- G. Paoli, *Abbazia, la perla del Carnaro*, in «Le Vie d'Italia», n. 4, aprile 1929, pp. 218-225.
- G. Paoli, *Venezia e il suo Lido*, in «L'Albergo in Italia», n. 9, sett. 1929, pp. 529-539.
- C. Pasimeni, "L'identità imposta", in *Brindisi 1927-1943 da capoluogo a capitale: i progetti, le architetture*. Mostra documentaria, 1994, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Brindisi, Alfeo Editrice, 1994, pp. 11-30.
- L. Pironti, *Grado ed il suo bagno di spiaggia*, in «Le Vie d'Italia», n. 3, marzo 1919, pp. 165-171.
- E.N. Rogers, *Piani regolatori regionali per una sistemazione dei litorali*, in «L'Albergo in Italia», n. 4, lug.-ag. 1937, pp. 214-221.
- G. Ruota, "Domus Mea", in «L'Albergo in Italia», n. 1, genn. 1933, pp. 17-21.
- D. Sandri, *Il progetto mitteleuropeo dell'Albergo "Excelsior Palace" in L'Hotel Savoia Excelsior Palace di Trieste*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, introduzione di R. Masiero, Roma 1992, pp. 77-102.
- S.P.O., *Savoia Excelsior Palace Hotel. Trieste* in «L'Albergo in Italia», n. 5, maggio 1929, pp. 293-295.
- B. Scotti, *Criteri fondamentali per la costruzione dell'albergo moderno*, in «L'Albergo in Italia», n. 4, apr. 1929, pp. 209-217.
- A. Sdegno, *Unbuilt Rogers. Il disegno di progetti non realizzati del BBPR*, in Ernesto Nathan Rogers, a cura di Chiara Baglione, Angeli, Milano 2012, pp. 283-291.
- G. Silvestri, *Alberghi che si rinnovano. L'internazionale di Brindisi*, in «L'Albergo in Italia», n. 8, 1931, pp. 485-493.
- Id., *Bari e i suoi due nuovi alberghi*, in «L'Albergo in Italia», n.9, sett. 1931, pp. 535-546.
- F. Tajani, *Viaggi e Prezzi*, in «Le Vie d'Italia», n. 3, marzo 1918, p. 157-163.
- U. Tegani, *Spiagge dell'Adriatico I. Rimini*, in «Le Vie d'Italia», n. 10, ott. 1929, pp. 603-615.
- Id., *Spiagge dell'Adriatico IV. Riccione*, in «L'Albergo in Italia», n.7, lug. 1930, pp. 393-400.
- Tortora M., *Itinerari garganici. La valorizzazione turistica del Gargano*, in «L'Albergo in Italia», 11, nov. 1933, pp. 487-496.
- E. Zorzi, *L'esposizione del "Settecento italiano" a Venezia*, in «Le vie d'Italia», n. 9, sett. 1929, pp. 641-653.

Immagini della Marca Trevigiana: Giuseppe Mazzotti fotografo e animatore e la costruzione di un'identità territoriale

Margherita Naim

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

Parole chiave: libro fotografico, fotografia, Giuseppe Mazzotti, identità, paesaggio, territorio, Treviso, Marca Trevigiana, turismo, Ville Venete.

1. Introduzione

Nel 1957, Giuseppe Mazzotti (1907-1981)¹ dava alle stampe la monografia illustrata *Immagini della Marca Trevigiana*² e definiva così il suo progetto di valorizzazione culturale e turistica di Treviso e provincia. Il volume comprende quasi quattrocento immagini, tutte opera di Mazzotti, che rappresentano i monumenti e gli scorci cittadini più pittoreschi, il paesaggio e l'ambiente della Marca Trevigiana.

Mazzotti era all'epoca il direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo (EPT) di Treviso ed era anche un fotografo e un animatore di concorsi, mostre e iniziative promozionali. In tale contesto, adottava una prassi operativa fondata sull'impiego diffuso del *medium* fotografico, ricalcando il modello del Touring Club che, sin dalle origini, bandiva concorsi per selezionare le immagini da utilizzare in esposizioni, pubblicazioni, dépliant e manifesti destinati al turismo. *Immagini della Marca Trevigiana* costituisce un punto di approdo dell'attività di Mazzotti, che aveva individuato i luoghi tipici di Treviso e provincia e, attraverso la rappresentazione fotografica, aveva creato delle vere e proprie icone identitarie del territorio veneto. Il libro è complementare alla monografia illustrata *Ville Venete*³, pubblicata da Mazzotti nello stesso 1957, che, anche grazie alla maestria dell'editore Carlo Bestetti, offre una sintesi prodigiosa degli studi prodotti in occasione della mostra viaggiante del 1952⁴.

Così, accanto ai principali monumenti della città di Treviso e al paesaggio della Marca, Mazzotti aveva valorizzato le Ville Venete: all'elemento paesistico aveva abbinato l'elemento monumentale, opera dell'uomo. Questo connubio poteva propriamente rappresentare e rappresenta a tutt'oggi, in Italia e all'estero, un'identità di Treviso e provincia e, per estensione, dell'intera regione veneta.

2. La costruzione di un'identità territoriale e il ruolo dell'immagine fotografica

Sin dalla metà degli anni Trenta, all'inizio dell'incarico presso l'ente turistico, Mazzotti aveva rilevato che Treviso e provincia comparivano di rado nelle guide e nelle pubblicazioni destinate ai viaggiatori. Il trevigiano risultava una meta trascurata, non tanto per la concorrenza delle capitali turistiche come la vicina Venezia, quanto per la scarsa conoscenza delle sue peculiarità culturali. Perciò, e anche per contribuire alla ricostruzione identitaria del paese nel secondo dopoguerra, Mazzotti si era impegnato in un'opera sistematica di

¹ Parte dei risultati delle ricerche svolte da chi scrive sull'esperienza di Giuseppe Mazzotti sono già reperibili in: M. Naim, «Le Ville Venete: il contributo di Giuseppe Mazzotti», in *Ville Venete un nuovo sguardo*, G. Barbieri ed., Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2013, pp. 77-87; M. Naim, «La fotografia, una matrice per due mostre: Le ville venete (1952) di Giuseppe Mazzotti e Les villas de la Vénétie (1954) di Michelangelo Muraro», in *Venezia Arti*, vol. 25, 2016, pp. 169-176.

² G. Mazzotti, *Immagini della Marca Trevigiana*, Milano, Silvana, 1957.

³ G. Mazzotti, *Le Ville Venete*, Roma, Bestetti, 1957.

⁴ G. Mazzotti, *Le Ville Venete*, Treviso, Canova, 1952. Per un approfondimento riguardo alla valorizzazione delle Ville Venete cfr. i due articoli citati nella nota 1.

divulgazione dei siti storico-artistici, del paesaggio, dell'enogastronomia e dell'artigianato della regione. Nel progetto promozionale sviluppato dal 1935 al 1973, la fotografia era stata il mezzo prescelto per diffondere la conoscenza dei luoghi tipici e delle testimonianze di civiltà del territorio. Infatti, se gli obiettivi di Mazzotti derivavano dal ruolo istituzionale all'EPT trevigiano, la scelta del *medium* fotografico scaturiva da un'inclinazione personale.

Mazzotti si era dedicato alla fotografia sin dagli anni giovanili e in particolare tra il 1927 e il 1935, quando era appassionato di alpinismo e, anche sulla scorta di una tradizione più antica, aveva l'abitudine di documentare le sue escursioni in montagna con l'apparecchio fotografico. Inoltre, durante i suoi soggiorni in Valle d'Aosta, aveva conosciuto l'alpinista e fotografo Guido Rey (1861-1935), che era diventato un compagno di escursioni e un "maestro" nella pratica fotografica.

Così, se il repertorio fotografico sulla montagna, culminato nella pubblicazione del testo illustrato *Il giardino delle rose: guida spirituale delle Dolomiti* (1931), aveva lo scopo di raccontare una vicenda individuale, le fotografie del trevigiano miravano a rappresentare una collettività.

Quindi, Mazzotti aveva fondato la strategia promozionale sulla fotografia perché era lo strumento con cui sin dalla giovinezza aveva avuto familiarità e del quale aveva intuito le potenzialità in ambito turistico. Ambito nel quale Mazzotti era attivo anche come animatore di fotografi professionisti e amatori che partecipavano ai progetti dell'EPT trevigiano avviando una sorta di filiera produttiva della fotografia di promozione turistica. Pertanto, attraverso la divulgazione continua di fotografie dei luoghi tipici, si dava impulso al turismo e, parallelamente, si affermava un'immagine identitaria del territorio veneto.

Le fotografie più emblematiche circolavano ripetutamente, su diversi supporti, per fissare una determinata immagine del territorio, come dimostra *Immagini della Marca Trevigiana*. Questo libro fotografico rappresenta, infatti, la sintesi di un progetto di pubblicazione sistematica di "icone" identitarie del territorio veneto iniziato con la rivista *Treviso: Rassegna del Comune* e con le mostre fotografiche del paesaggio e dell'ambiente trevigiano e consolidato con la guida *Treviso: Piave, Grappa e Montello*.

2.1. La rivista Treviso: Rassegna del Comune

Una delle prime manifestazioni dell'impegno promozionale di Mazzotti si rileva nella rivista illustrata *Treviso: Rassegna del Comune*, di cui era il caporedattore. La rivista, pubblicata dal 1935 al 1939⁵, accoglie le firme di Giovanni Comisso, Arnaldo Fraccaroli, Diego Valeri e fotografie di numerosi autori. Queste ultime, in alcuni casi sono di complemento agli articoli, in altri, assumono un rilievo maggiore del testo scritto nella rappresentazione di luoghi e avvenimenti.

Il periodico aveva una diffusione prettamente locale e proponeva un primo repertorio di fotografie rappresentative della città e della provincia. Nell'articolo che apre il numero d'esordio della *Rassegna del Comune*⁶, si legge una sorta di manifesto del progetto di valorizzazione. Mazzotti rivendica l'importanza della conservazione dell'aspetto autentico della città contro quella fotografia manierata e destinata alla produzione di cartoline illustrate che presenta un'immagine distante dalla realtà. L'intento di mostrare le qualità distintive e caratteristiche del trevigiano "si legge" quindi anche nelle fotografie pubblicate nella rivista che mostrano scorci e vedute spesso poco noti, ma molto significativi dal punto di vista estetico, artistico, architettonico e paesaggistico. In tal modo, la *Rassegna del Comune* ricopre un ruolo determinante nel raccontare quanto offriva la città dopo la crisi degli anni Venti e nel valorizzare le risorse culturali del territorio.

⁵ Rivista semestrale, continuazione di *Vita Cittadina*, di cui erano stati pubblicati soltanto quattro numeri: primavera e autunno del 1935, 1937 e dicembre 1939.

⁶ G. Mazzotti, «La bella contrada», in *Treviso. Rassegna del Comune*, Treviso, primavera 1935, pp. 6-19.

2.2. Le mostre fotografiche del paesaggio e dell'ambiente trevigiano

Risale al 1935 anche la prima *Mostra fotografica del paesaggio e dell'ambiente trevigiano* che Mazzotti aveva allestito nell'ambito delle *Mostre d'Arte a Villa Margherita*, a Sant'Artemio⁷. La *Mostra* era stata curata dal Comitato Provinciale del Turismo⁸, di cui Mazzotti era al tempo segretario. Vi si potevano ammirare più di duecento fotografie, suddivise per medaglioni monografici di diversi autori. Si trattava generalmente di fotografi, professionisti o amatori, che operavano nella provincia di Treviso. Tra questi, vi erano Giulio Dall'Armi, Giuseppe Fini, Aldo Nascimben, Guido Botter, Pier Maria Bianchin, Pietro Zoccoletti, Antonio Rosino.

Mazzotti, oltre ad aver curato e allestito l'esposizione, aveva presenziato la giuria incaricata della selezione. Le fotografie prescelte raffiguravano principalmente vedute del paesaggio, dai colli di Asolo, ai fiumi Sile e Piave, al Monte Grappa, scorci pittoreschi, monumenti, scene di vita quotidiana, usi e costumi di Treviso e dintorni.

A questa mostra dell'ambiente e del paesaggio trevigiano ne seguiranno altre, nel 1948⁹ e nel 1955¹⁰, mentre nel 1960, con *Visioni d'Italia*¹¹ Mazzotti estenderà l'interesse al paesaggio italiano. Dal 1935, dunque, la mostra diventa per Mazzotti un vero e proprio strumento per la diffusione della fotografia di promozione turistica. Lo dimostrano la serie di esposizioni già citate e quelle sul manifesto pubblicitario della montagna, sulla ricostruzione degli edifici storici e artistici nel secondo dopoguerra, sulle opere d'arte di Cima da Conegliano e Arturo Martini. Inoltre, erano state numerose le mostre sulle ville e sui castelli veneti che erano circolate anche in alcune città d'Italia, d'Europa e degli Stati Uniti.

In quest'ambito, Mazzotti era condizionato dalle tendenze politiche dell'epoca tra le due guerre che miravano a determinare la fisionomia dei luoghi per costruire un'identità nazionale ben precisa. La promozione del territorio, infatti, non era indirizzata soltanto a mantenere in attivo la bilancia commerciale, ma comportava delle ricadute in ambito sociale. Per di più, operando in quel clima, Mazzotti era consapevole della capacità mediatica delle esposizioni di regime, prima tra tutte la *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932)¹², dove la fotografia era ampiamente utilizzata.

Sebbene le immagini selezionate da Mazzotti non emulassero la retorica di regime, lo "strumento espositivo" aveva permesso una definizione a tutto tondo di Treviso e provincia e una pubblicizzazione a livello nazionale e internazionale della cultura veneta.

2.3. La guida Treviso: Piave, Grappa e Montello

Un'altra tappa importante nel progetto promozionale di Mazzotti è la pubblicazione della prima guida turistica di Treviso e provincia, intitolata *Treviso: Piave, Grappa e Montello*¹³. La guida non era dedicata soltanto alla città, ma anche al suo territorio, dal fiume Piave al monte Grappa, all'altopiano del Montello, zone fino ad allora assenti nella letteratura di viaggio.

Diversamente dalle guide più diffuse e corredate da indicazioni tecniche relative alla ristorazione, agli alberghi e agli itinerari turistici, questa ha piuttosto l'aspetto di un racconto illustrato. Le descrizioni del patrimonio storico-artistico e del paesaggio sono arricchite da

⁷ *Mostre d'arte a Villa Margherita: Treviso, autunno 1935 XIV*, Treviso, Tipografia Antonio Vianello, 1935. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Villa Margherita, 27 ottobre-24 novembre 1935.

⁸ I Comitati Provinciali per il Turismo, istituiti nel 1932, muteranno in Enti Provinciali per il turismo con Regio Decreto 20 giugno 1935, n. 1425 (convertito in Legge nel 1936).

⁹ G. Mazzotti, *Mostra del paesaggio e dell'ambiente trevigiano*, Treviso, Ente Provinciale per il Turismo, 1948. Catalogo dell'esposizione: Treviso, Tempio di Santa Caterina, 18 settembre-2 ottobre 1948.

¹⁰ La testimonianza di questa mostra si legge in diversi articoli presenti sulla stampa locale e nazionale.

¹¹ G. Mazzotti (a cura di), *Visioni d'Italia: mostra-concorso nazionale di fotografia artistica: Treviso, 14-30 novembre*, Treviso, Canova, 1960.

¹² A. Russo, *Il fascismo in mostra*, Roma, Editori Riuniti, 1999.

¹³ G. Mazzotti, *Treviso: Piave, Grappa, Montello*, Novara, De Agostini, 1938.

disegni di Sante Cancian e, soprattutto, da fotografie. Le immagini non trascurano lo stato di rovina di luoghi ed edifici colpiti dalla guerra, denunciando la necessità di provvedimenti di conservazione e di restauro.

Treviso: Piave, Grappa e Montello costituisce il primo repertorio fotografico allestito interamente da Mazzotti e abbinato al testo scritto. Con questa pubblicazione Mazzotti aveva stabilito un canone del territorio, senza trascurare, anche in questo caso, la contestualizzazione storica e l'attenzione alla tutela.

L'attualità della guida si protrae nel tempo e riaffiora nel 2007, in occasione della ristampa del libro¹⁴, quando la Fondazione Mazzotti rielezione le fotografie da pubblicare, attingendo agli originali custoditi presso il Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST) e apportando alcune differenze all'allestimento originale del volume.

3. Il libro fotografico *Immagini della Marca Trevigiana*

Immagini della Marca Trevigiana rappresenta un punto di approdo per Mazzotti, una realizzazione matura dei suoi progetti al fine di delineare un'identità territoriale veneta.

Si tratta di un prodotto formalmente ineccepibile e fortemente autoriale. Mazzotti, anche grazie al sodalizio professionale con il fotografo d'arte Giuseppe Fini, aveva dimostrato abilità nell'organizzare grandi quantità di materiale iconografico e aveva sviluppato un'ampia capacità discriminativa. Intuendo l'efficacia comunicativa della fotografia, aveva costruito un apparato sistematico. Questa monografia rappresenta una sorta di "monumento visivo" della sua opera di promozione del territorio, un saggio della produzione "mazzottiana".

In *Immagini della Marca Trevigiana* Mazzotti presenta i luoghi tipici del paesaggio trevigiano attraverso la costruzione di "modelli" di rappresentazione fotografica che corrispondono alla sintesi formale del suo progetto promozionale. Il volume da un lato propone immagini già note e pubblicate in opere precedenti, come la *Rassegna del Comune e Treviso: Piave, Grappa e Montello*, da un altro reinterpreta soggetti fotografati da altri autori o ne propone di nuovi. Grazie a questa pubblicazione Mazzotti consolida il repertorio di luoghi tipici e gli schemi formali adeguati a diffonderli. *Immagini della Marca Trevigiana* costituisce perciò una sintesi dell'opera di Mazzotti sia dal punto di vista dei soggetti selezionati sia dal punto di vista formale.

La circolazione dei modelli di rappresentazione fotografica contenuti nel volume è documentata anche dal loro successivo riutilizzo nelle riviste del Touring Club Italiano che riconosceva, anche così¹⁵, l'eccezionale abilità di Mazzotti nella promozione turistica.

¹⁴ G. Mazzotti, *Treviso: Piave, Grappa, Montello*, Vittorio Veneto (TV), De Bastiani, 2007. Rist. anast. dell'ed. Novara, De Agostini, 1938.

¹⁵ Il Consiglio Direttivo del Touring Club includeva Mazzotti tra i nuovi consiglieri dell'Associazione nel 1969. Cfr. *Nuovi consiglieri del Touring*, in «Il Touring», Milano, settembre 1969, p. 18.

Dialogo sulla città tra Elio Vittorini e Giancarlo De Carlo

Enrico Bascherini

Università di Pisa – Pisa – Italia

Parole chiave: De Carlo, Vittorini, Città, Letteratura.

1. Le Città del Mondo – Nelle Città del Mondo

Il motivo del viaggio, fondamentale nella narrativa di Vittorini, assume nel romanzo “Le Città del Mondo”, i caratteri inconsueti e più dolorosi di un allontanamento forzato di una migrazione continua di luoghi in luoghi, gli stessi che De Carlo descriverà così memorabilmente nel libro “Nelle Città del Mondo”. I titoli dei due libri differiscono l’un l’altro dalla preposizione “nelle” quasi ad indicare nel testo di De Carlo un ulteriore avvicinamento nel profondo alle città descritte. Prima però di entrare nel rapporto intenso dei due testi, mi preme sottolineare il percorso parallelo dei due personaggi, dei loro primi contatti, delle loro esperienze e conoscenze. La X triennale di Milano del 1953 rappresenta un primo contatto tra Vittorini e De Carlo; in quell’occasione la sezione organizzata da De Carlo avrà come tema “L’Urbanistica”, tema che sarà sviluppato con l’obiettivo di comunicare alle persone il significato urbanistico e ai professionisti di porsi in maniera chiara e non autoritaria alla gente comune. Per fare questo, De Carlo svilupperà tre cortometraggi. Vittorini e De Carlo firmeranno due di questi film prodotti da la Meridiana Film; il primo *La città degli Uomini*, il secondo una *Lezione di Urbanistica*. Le intenzioni della Mostra di Urbanistica “*è stata fatta tenendo un occhio al pubblico e un occhio agli urbanisti. Ci si è rivolti al pubblico per fargli sapere che l’urbanistica esiste e che ormai con l’urbanistica è necessario fare i conti. Nella società contemporanea dove i parametri della vita associata hanno assunto un motivo vorticoso, dove tutte le forze in gioco urtano in continuo drammatico contrasto, dove le relazioni umane sono intessute di violenza non c’è più speranza che il rapporto uomo spazio trovi spontaneamente uno sviluppo armonico ... Ci si è rivolti al pubblico per avvertirlo del pericolo e lo si è esortato ad avere chiara coscienza di essere lui stesso l’unico ed insostituibile protagonista di tutti i fatti su quali l’urbanistica opera, a non perdere il controllo di quanto avviene nell’operazione che si compie, ad essere diffidente verso tutte quelle proposte che richiedono una limitazione – anche provvisoria – delle sue prerogative, un uso provvisorio del potere della violenza. Dall’altro lato ci si è rivolti urbanisti per metterli in guardia sulle responsabilità e sulle conseguenze della loro opera*”¹.

De Carlo, all’indomani della mostra sull’architettura spontanea, abbandonato ormai le radici del movimento moderno, critica non solo gli assunti fondamentali, ma colpisce alla radice l’atteggiamento dei grandi sacerdoti del movimento moderno, colpevoli da vent’anni dalla carta di Atene, di far girare l’urbanistica su se stessa, proponendosi: “*l’apocalisse e la paligenesi della società umana e producendo città deserte, villaggi tetri squallidi centri direzionali, miseri quartieri di abitazioni nei quali la vita non riesce a mettere radici*”².

De Carlo come Vittorini mette in risalto le radici come momento forte dell’appropriazione del luogo da parte dell’individuo. Radici che Vittorini metterà in risalto attraverso il romanzo “Le Città del Mondo” esaltando il girovagare dei due pastori per le terre di Sicilia.

Ma tornando ai cortometraggi, la trama dei film è molto chiara; il primo con il titolo “La città degli uomini” propone al pubblico una riflessione sulle deficienze che città la contemporanea a sviluppato ma allo stesso tempo propone una città ricca di possibilità “*Sembra che la città ci sommerga, ma siamo noi che l’abbiamo fatta. Non potevamo vivere soli ... Costruiamo le*

¹ G. De Carlo, «Intenzioni e risultati della mostra di Urbanistica», in *Casabella*, n. 203, 1954.

² *Ibidem*, p. 24.

città per stare insieme ... città di contadini ... di artigiani ... Città di Guerra ... Da Babilonia a New York hanno tutte la stessa storia ... di bisogno e di lavoro per il bisogno di libertà e di lotta per la libertà. Ma anche di sopraffazione, di paura di sconfitta, di ingiustizia ... ognuna di esse ne porta il segno. Oggi la città ha questa faccia un ritmo che attrae e disorienta. Ma sotto è gonfia della sua vita contraddittoria per cui un uomo muore è non è che un incidente ... per cui nutrirsi, nella ripetizione di ogni giorno non è più una festa comune per cui possiamo non far caso a chi ci passa accanto disperato ... La città che l'uomo ha creato si è rivolta contro di lui ... ma la città è anche speranza, apertura spinta alla comunicazione e alla libertà. Noi non possiamo distruggerla per il suo male perché distruggeremo anche il suo bene irriproducibile, unica forza viva del mondo contemporaneo. Solo nella città si può lavorare per aiutare gli uomini a vivere meglio”³.

Le immagini parlano chiaro quanto la voce di fondo; una squallida periferia si contrappone con alla forza dirompente di una corte edilizia gioiosa. Appunto la lezione di Vittorini è legata al titolo del cortometraggio la città degli uomini, quell'uomo che centro fondamentale dell'esperienza vittoriniana e decarliana. Il secondo cortometraggio propone una critica aspra e allo stesso tempo ironica all'urbanistica e agli urbanisti moderni: “Ogni azione è una lotta continua con lo spazio con il tempo con i suoi simili. La città teatro di questa lotta è un organismo difettoso minacciato da una grande crisi. Gli urbanisti hanno il compito di studiare le ragioni dei mali delle città e di proporre i rimedi. La città è un organismo delicato e sensibile ed i suoi problemi vanno affrontati in tutta la loro complessità e i rimedi non possono essere avventati o parziali. Attenzione agli urbanisti che non tengono conto di questo. Essi compiono un'azione astratta che spesso si risolve in un danno ancora più grande”⁴.

Tornando a Vittorini, è forte nei suoi scritti, e maggiormente “Le Città del Mondo”, il rapporto uomo-città. I luoghi sono descritti con drammaticità attraverso le esperienze dei personaggi. Questo rapporto intimo coi luoghi lo troviamo anche in De Carlo (Urbino).

Le affinità tra il testo “Le Città del Mondo” e l'opera di De Carlo sono diverse; Il romanzo di Vittorini mette in risalto un problema senza porvi l'attenzione, evidenzia un problema o un contenuto parlando d'altro, esalta il vuoto parlando del pieno. Anche De Carlo ha questa caratteristica, esalta il pieno per caricare di significato il vuoto “la forma tridimensionale dell'architettura non è l'esterno di un pieno ma l'involucro concavo o convesso di uno spazio; e sua volta lo spazio non è un vuoto, ma il luogo volumetrico di un insieme di varie possibili attività”⁵.

Così ad Urbino la massa esterna dell'edificio del magistero, esalta il vuoto interno della struttura. Ancora, il modo di accerchiare la città, di descrivere il territorio prima di entrarvi, tipico nel racconto di Vittorini, assume in De Carlo, un carattere fondamentale di avvicinarsi ai luoghi, di accerchiarli e descriverli: “accerchiare la città e vederla anche dall'esterno è un'esperienza importante per l'urbanistica. L'ambito naturale e quello cittadino sono stati sempre strettamente legati e in perenne conflitto. Il concetto di Vittorini di dover girare con timore e rispetto attorno a qualcosa per poterlo definire è bellissimo”⁶.

“Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi d'un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino nel territorio della città di Scicli. Questa sorge all'incrocio di tre valloni con case da ogni parte su per i dirupi una grande piazza i basso a cavallo del letto di una fiumara e antichi edifici ecclesiastici che coronano in più punti come acropoli barocche il semicerchio delle altitudini ... e a pochi chilometri da Modica, e chi vi arriva dall'interno se la

³ G. De Carlo, E. Vittorini, estratto dal film *La città degli uomini*, Meridiana Film.

⁴ G. De Carlo, estratto dal film *Una lezione di urbanistica*, Meridiana Film.

⁵ G. De Carlo, «La idea Plastica come retro della tecnologia», in *Parametro*, n. 43, 1976.

⁶ F. Boncuga, *op.cit.*, p. 97.

*trova d'un tratto ai piedi festosa di tetti ammuccchiati ... mentre chi vi arriva dal non lontano litorale la scorge che si annida con duemila finestre nere in seno a tutta l'altezza della montagna tra fili serpeggianti di fumo qua e là il bagliore d'un vetro aperto o chiuso, di colpo contro il sole*⁷.

Questo modo di vedere la città dall'esterno per comprenderla meglio, è, senza forzature, leggibile attraverso gli scritti di De Carlo, in particolare nel famoso scritto *“è tempo di girare il cannocchiale”*⁸ o meglio *“Urbino appare in maniera diversa a seconda che la si osservi dal suo interno, in tangenza, dall'esterno vicino, dall'esterno lontano; e questa differenza di percettibilità che presenta la moltiplica, la ripropone in una molteplicità di aspetti che finiscono col diventare un'unica immagine di grande ampiezza. Nel piano ho tenuto conto di questo fenomeno singolare; tanto è vero che uno degli studi chiave è stato quello sulla struttura morfologica di tutta l'area che include il centro storico e il paesaggio compreso sull'orizzonte percettibile del centro storico. Lo studio cercava di decifrare il sistema di relazioni attuali e potenziali che connettono il costruito ed il naturale; prendendoli come tutt'uno come di fatto sono: perché anche il naturale è interamente costruito secondo gli stessi moduli, e ritmi che caratterizzano il tessuto della città”*⁹. De Carlo parla di quell'identità territoriale che da sempre considera fondamentale per la conoscenza dei luoghi; identità è una parola che può servire da salvagente, e secondo De Carlo tale termine non cambia pur variando gli elementi che la compongono, *“è una che non nega ma invece implica il cambiamento continuo dei simboli, proiettando la definizione ... sul mondo reale i simboli sono gli atti, i fatti e le circostanze interne ed al contorno in cui accadono; il loro perenne cambiamento genera aggregazioni di qualità che distinguono il modo di essere di individui, cose situazioni, diverse da altri modi di essere e cioè dotate di un loro particolare carattere ... l'identità implica che ogni modo di essere di individui, cose situazioni, ecc. essendo distinto da altri modi di essere sia stato di un profondo carattere e al limite sia unico”*¹⁰. Vittorini quindi secondo De Carlo, non vi è dubbi, legge attraverso i suoi personaggi il carattere dei luoghi, la loro identità.

La relazione tra bellezza della città e bellezza degli individui, il significato del carattere dei luoghi è un filo comune che lega le esperienze letterarie ed architettoniche.

Il primo argomento, la relazione tra individui e città, la relazione tra la bellezza della città la bellezza della gente, è raccontata da Vittorini per l'intero testo; *“il padre allora si alzò in testa il berretto dalla visiera mangiucchiata ... il suo piede si avviò, Rosari continuò è la più bella città che abbiamo mai vista più di Nicosia, più di Enna, il padre non lo negava è forse la città più bella di tutte le città del mondo, e la gente è contenta nelle città che sono belle ... e si capisce che sia contenta ha belle strade e belle piazze in cui passeggiare ha belle case per tornarvi la sera, ha tutto il resto che ha ed è bella gente. E se incontriamo un vecchio tu dici che bel vecchio ... ma più la città e bella e più la gente e bella come se l'aria vi fosse buona. Nelle città brutte la gente è anche cattiva...la gente delle città belle era bella ne più ne meno come la gente delle città brutte era anche cattiva ... tutto dipendeva dal modo in cui la gente viveva, dove la gente viveva come ad Enna si aveva Enna, dove la gente viveva come a Licata si aveva Licata”*¹¹. Questi due passaggi sono importanti anche per De Carlo; la relazione tra spazio ed individuo, è fondamentale nella teoria decarliana; la relazione tra spazio costruito e individuo è una relazione osmotica di continui passaggi tra due parti della stessa totalità: il fatto che Vittorini sottolinea fortemente, sulla dualità modo di vita degli abitanti e modo di essere della città, è la premessa di De Carlo

⁷ E. Vittorini, *Le città del mondo*, Oscar Mondadori, Milano, 1991.

⁸ G. De Carlo, «È tempo di girare il cannocchiale», in *Spazio e Società*, n. 54.

⁹ G. De Carlo, «Conversazioni su Urbino con Pierluigi Nicolini», in *Lotus International*, n. 18, 1978.

¹⁰ G. De Carlo, *L'identità del Territorio*, Relazione introduttiva Ilaud-Iuav.

¹¹ E. Vittorini, *op.cit.*, p. 27.

sull'idea di partecipazione. Secondo Norberg-Schulz in De Carlo *“la forma è parte di una situazione di vita. Si potrebbe anche dire che ogni autentica situazione della vita riesce a trovare una sua espressione e che l'architettura dovrebbe possedere la stessa naturalezza. L'architettura entra così a far parte della vita come un sistema di comunicazione che permette agli esseri umani di esprimersi”*¹².

Appunto su questo argomento, De Carlo ritornerà più spesso *“sono convinto che la desolazione ambientale è un importante moltiplicatore delle patologie sociali, ma si tratta di rapporti indiretti e complessi che hanno a che fare senza dubbio con insufficienze quantitative e ormai il più delle volte di lacune di qualità”*¹³. Infine e non per importanza, bisogna affrontare il tema del carattere dei luoghi, inteso come portatore di vitalità; sempre Vittorini, in *Le città del Mondo* scrive *“Ma il bambino tornò a posare sul macigno e la città e sulle calve terre intorno, due occhi ch'erano rimasti impassibili, può darsi che vi siano, il padre continuò, luoghi più ricchi di attrattive. Io ne conosco che affascinano per la stravaganza loro, o per la loro confusione a quanto a nobiltà di aspetto, Nardo mio, non c'è luogo più favorito di questo”*¹⁴.

Lo stesso concetto, di luoghi pieni di attrattiva ed altri che apparentemente non ne possiedono, ma entrambi sono esistenziale per la città quasi un principio di bilanciamento, è un tratto fondamentale delle teorie di De Carlo. Le leggi che governano tali movimenti sono assolutamente sfuggenti: *“esistono infatti molti luoghi nei centri storici dove la vitalità è bassissima non accade quasi niente, passa poca gente c'è silenzio e tuttavia non si può dire che siano luoghi morti e cioè sgradevoli ripugnanti inquietanti. Al contrario sono attraenti rinfrescanti distensivi. Ma perché? Probabilmente sono complementari ai luoghi dove la vitalità è alta. Senza luoghi a bassa vitalità forse i luoghi ad alta vitalità diventano fastidiosi e insolenti”*¹⁵.

Di nuovo la dualità del pieno e del vuoto, del circoscritto e dell'inscritto della complementarità delle cose che mai si alternano, ma si compensano.

Ed ancora sulla stessa ricerca della vitalità ed attrazione dei luoghi è interessante l'osservazione: *“oggi nella città assistiamo al formarsi di interazioni tra spazi e gruppi sociali ... vediamo gruppi di giovani che si incontrano per qualche mese in alcuni luoghi che in apparenza non hanno alcuna attrazione, poi cambiano e ancora per qualche mese si incontrano in altri luoghi che appaiono ugualmente insignificanti. Di questo scegliere, cambiare fissarsi cambiare ancora fissarsi di nuovo e cambiare ulteriormente non riusciamo a capire la ragione ... eppure qualche ragione ... ci deve essere; e deve essere una ragione connessa alla qualità dei luoghi. Di certo si tratta di una ragione molto complessa che non viene dall'uso diretto di quello che lo spazio offre ... la complessità deve essere riconosciuta altrimenti si piomba nell'idiozia”*¹⁶. De Carlo appunto parla di complessità lezione questa che a mio parere, riceverà anche attraverso le frequentazioni con Calvino. Il testo *Le città del mondo* era un testo fondamentale per l'insegnamento di De Carlo agli studenti della facoltà di Venezia *“più tardi ho consigliato anche le città invisibili di Calvino, sono due libri fondamentali se si vuole capire qualcosa delle città e dei territori”*¹⁷.

Esiste un secondo periodo di notevole interesse che vede coinvolto anche la figura di Calvino, Franco Fortini ecc. Tra il 1950 e il 1960, un gruppo di amici tra cui De Carlo – Elio Vittorini, Italo Calvino, si ritrovano in una località turistica della riviera Apuana alla foce del fiume Magra. Come De Carlo più spesso ha sottolineato, Bocca di Magra ha rappresentato un

¹² C.N. Schulz, «La terza alternativa», in G. De Carlo, *Architetture*, a cura L. Rossi, A. Mondatori, E. Milano.

¹³ G. De Carlo, «Architettura Urbanistica Società», in *Domus*, n. 695, 1998.

¹⁴ E. Vittorini, *op.cit.*, p. 48.

¹⁵ G. De Carlo, «Tre note per un laboratorio di Architettura», in *Spazio e Società*, n. 49, Gennaio, 1990.

¹⁶ G. De Carlo, «Architettura Urbanistica Società», in *Domus*, n. 695, 1998.

¹⁷ G. De Carlo, *Conversazioni con G.D. Carlo*, a cura di F. Boncuga. ed. Eleuthera, 2000.

periodo felice tra amici, che giocavano facevano vacanza e spesso parlavano dei propri lavori e anche di città. Senza alcuna forzatura l'interesse di Calvino per le sue città invisibili, non può essere stato sottovalutato da De Carlo, o le città descritte da Vittorini, non possono essere state trascurate da Calvino. Il periodo di Bocca di Magra nasce quando *“Elio ci ha proposto di andare con loro in vacanza ... e ci ha trovato una stanza nel villaggio che è sulla riva settentrionale del fiume. Il posto ci aveva subito incantati...noi andavamo a Bocca di Magra per stare insieme e per giocare ... spesso verso il tramonto ci trovavamo in tre o quattro seduti sul muretto del fiume prima di decidere cosa avremmo fatto la sera; e allora si parlava. Io parlavo di città con Vittorini e Calvino e loro ne parlavano con me. Ho un ricordo vivo e lacinato delle conversazioni sul muretto del fiume e sulle rocce di Punta Bianca con Calvino, Vittorini, Sereni, spesso anche con Stainer e Pintori. Parlavamo di città perché quello era il nostro interesse comune che ci legava. Gli ultimi, libri di Vittorini sono tutti centrati sulle città e ce ne è uno postumo che si chiama Le città del mondo. Il titolo era stato proposto da Calvino una sera a Milano. Calvino stava preparando Le città Invisibili. Parlavamo anche di questo a Bocca di Magra”*¹⁸.



Fig. 1. Copertina "Le Città del Mondo"

¹⁸ Ibidem, p. 98.

Santo Stefano Belbo e Cesare Pavese. Sguardo e interpretazione del paesaggio attraverso la letteratura e il mezzo filmico

Maurizio Villata

Politecnico di Torino –Torino – Italia

Parole chiave: cultural landscape, intangible heritage, literature, Langhe, UNESCO, vineyard landscape.

1. Introduzione

L'itinerario che si vuole di seguito proporre¹ si addentra nel processo di trasfigurazione artistica che interessa insieme la vita di Cesare Pavese, i luoghi da lui vissuti e la sua produzione letteraria.

La chiave di lettura che si pone come assioma del percorso è rappresentata dall'importanza dell'aspetto memoriale, espresso a partire dalla genesi di un'opera scritta ed attraverso gli intrecci e le contaminazioni con il paesaggio, come evidenzia il critico e poeta torinese Giorgio Barberi Squarotti: *“Avere a propria disposizione un paesaggio a cui la letteratura ha dato voce non è piccolo dono perché anche i luoghi che possono essere sottoposti a gravi modificazioni, [...] vengono a godere del sommo bene proprio della letteratura, di permanere eterni, perché la parola che li ha scritti è data una volta per tutte e non muta”*².

Nonostante il mezzo letterario si configuri come catalizzatore di processi di cristallizzazione della memoria dei luoghi, essendo capace di impressionare sulle pagine di un libro gli aspetti della realtà tangibili come quelli intangibili, è necessario inquadrare ulteriormente la lettura di questo patrimonio immateriale in un'analisi che ne colga l'intero processo di selezione, interpretazione e creazione, che è proprio dello *sguardo dell'artista*.

2. Santo Stefano Belbo come meta del viaggio nel mito pavesiano

Tentare di comprendere questo sguardo, che interiorizza e successivamente rappresenta il paesaggio, è utile per indagare nella fattispecie il rapporto passato e attuale della città di Santo Stefano Belbo con Cesare Pavese. Una ha dato il natale all'altro, e viceversa: Pavese infatti ha posto la sua attenzione su questa realtà spaziale, oltre che emotiva, facendo nascere inedite relazioni significato-significante tra le immagini offerte dal paesaggio santostefanese urbano e rurale e la loro percezione e conseguente interpretazione. A sua volta, l'atto creativo di Pavese è mediato da una *membrana osmotica* interposta tra due testi, quello paesaggistico e quello scritto. Questa si manifesta nelle pagine dei suoi libri e dimostra come il luogo di nascita di uno scrittore abbia un ruolo attivo e determinante nella creazione delle sue opere.

Il *natale* è quindi sia biografico dell'artista, cresciuto in questo paese delle Langhe, sia battesimo di un orizzonte poetico che fonde reale e immaginario in una nuova esperienza percettiva di quel mondo, resa atto creativo e artistico risultato di un'interazione dell'ambiente con la produzione letteraria: *“il paesaggio riflesso nell'opera non è tanto immagine di una sequenza di realtà, quanto piuttosto la sublimazione intellettuale del rapporto privilegiato con l'ambiente”*³.

¹ Il percorso di ricerca presentato in questo contributo deriva dal lavoro di tesi magistrale: «La letteratura come testo apocrifo del paesaggio vitivinicolo di Langhe, Roero e Monferrato: proposte per una valorizzazione culturale», relatore Prof. Arch. E. Romeo, correlatore Arch. E. Morezzi, Politecnico di Torino, Architettura Costruzione-Città, A.A. 2015-2016.

² G. Barberi Squarotti, «Itinerari letterari», in *Langhe e Roero, le colline della fatica e della festa*, G. L. Beccaria, P. Grimaldi, A. Pregliasco, Torino, Omega, 1996.

³ M. A. Giusti, «Paesaggi d'artista», in *Paesaggi culturali. Cultural landscapes*, M. A. Giusti, E. Romeo (Eds.), Roma, Aracne editrice, 2010, p. 91.

L'attuazione del complesso processo semiotico-testuale⁴ che compie Pavese con la sua opera, porta la città di Santo Stefano Belbo a confrontarsi con un immaginario capace di trasformare i luoghi, filtrarne la lettura attraverso un viaggio non propriamente fisico che trae origine dalla sua infanzia, che *“non conta naturalisticamente, ma come occasione al battesimo delle cose, battesimo che ci insegna a commuoverci davanti a ciò che abbiamo battezzato”*⁵, ed è lei a generare in primis il *mito pavesiano*.

Sulla base di questo compendio di immagini simboliche che in sintesi rappresenta il mito, si articola tutto il pensiero, gli argomenti e gli assunti che strutturano la sua poetica, a partire dagli interrogativi socio-antropologici portati dal rapporto città-campagna, alla geografia mentale dei luoghi mitici, alle immagini-racconto che declinano i luoghi reali in paesaggi identificativi, al ricorrente tema odisseo del *ritorno* al paese, etc.

Il ruolo dei luoghi quindi, come nel caso specifico dell'abitato di Santo Stefano Belbo e delle sue colline vitate, non si discosta da quello di autore di un testo apocrifo, ovvero *“nascosto tra le pieghe dei libri pubblicati”*⁶. Il paesaggio influisce direttamente con la vita dell'artista, a partire dal periodo più sensibile a questo rapporto concreto con lo spazio esistenziale circostante: l'infanzia. La biografia di Pavese, dopo aver evidenziato in una sintesi che *“è stato un uomo debole, pieno di difetti e di contraddizioni [...] Ma nelle pagine più alte ha saputo esaltare le sue incertezze trasformandole in un atteggiamento problematico, umile e insieme coraggioso, verso la vita”*⁷, offre il resoconto dei primi anni vissuti a Santo Stefano Belbo ed elaborati nel tempo come evento mitico primigenio. È questo il punto di partenza del viaggio della sua produzione letteraria, l'istituzione di un mito fondato dall'esperienza sensibile avuta nel primo periodo della sua vita e l'elaborazione di un *testo* che non è solo segno di eventi, ma evento stesso: *“I luoghi dell'infanzia ritornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico (non ancora poetico). [...] Nella realtà nessun gesto e nessun luogo vale più di un altro. Nel mito (simbolo) è invece tutta una gerarchia. Ecco perché attualmente molti sfuggono al naturalismo e fanno mito, ricorrendo all'infanzia”*⁸.

Il mito che costruisce Pavese con la sua opera è fatto di immagini evocative e altamente simboliche di una città sognata e di una terra d'origine in cui torna dopo anni. Il suo è perciò un viaggio esistenziale nei *“luoghi d'infanzia, luoghi d'accoglienza del suo fare poetico, luoghi predisposti a generar senso per l'uomo”*⁹, un ritorno al paese natale e, infine, una trasfigurazione del percepito in funzione della costruzione del mito stesso: *“Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta. [...] Da bambino s'impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto con le cose, ma attraverso i segni delle cose: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commuoviamo, perché ci siamo già commossi, perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva”*¹⁰.

⁴ Si veda a questo proposito il saggio di ricerca di A. Trezza, «Verso una semiotica del paesaggio», in *Ocula*, dic. 2009, in cui viene proposto uno studio applicativo inedito della scienza semiotica nel campo del paesaggio in un riferimento applicativo rivolto alle Langhe e all'opera di Cesare Pavese.

⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere: (diario 1953-1950)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 255.

⁶ M. Quaini, *L'ombra del paesaggio: orizzonti di un'utopia conviviale*, Diabasis, 2006, p. 12.

⁷ L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006.

⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere: (diario 1953-1950)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 257.

⁹ A. Trezza, «Verso una semiotica del paesaggio», in *Ocula*, dic. 2009, p. 13.

¹⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere: (diario 1953-1950)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 234, 243.

3. Immaginario condiviso: tra codificazioni e stratificazioni semantiche

Leggendo e considerando un celebre passo del suo ultimo libro, *La luna e i falò*, si constata la convergenza dei diversi temi della poetica pavesiana sopra citati: “*Così questo paese, dove sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo. Adesso che il mondo l’ho visto davvero e so che è fatto di tanti piccoli paesi non so se da ragazzo mi sbagliavo poi di molto. [...] Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c’è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti*”¹¹. Le impressioni che registra Pavese delineano un flusso esperienziale che alimenta un preciso immaginario. Questo immaginario si configura come un privilegiato portale di accesso che porta il lettore a percepire una particolare stratificazione del paesaggio, attraverso il tempo e lo spazio propri del racconto e della poesia. Simone Cutri commenta l’immaginario pavesiano attualizzandolo e confrontandolo al tempo stesso con il passato di una realtà rurale, povera e contadina che è memoria di un tempo in cui non vengono edulcorate le bellezze e nemmeno estremizzate le asprezze: “*i luoghi che oggi con tutta probabilità ospitano resort, agriturismi e cantine di lusso erano invece sede di ruderi abitati da contadini che s’arrabattavano facendo i mezzadri [...] luoghi aspri in cui si malediceva l’asprezza del territorio collinare: non un valore aggiunto, ma una difficoltà per l’agricoltura rispetto alla pianura*”¹².

Nel voler percepire Santo Stefano Belbo e il paesaggio langarolo circostante si viene così a conformare un doppio percorso semiotico possibile: da una parte vi è la suggestione di un immaginario prevalentemente estetico composto da *un vuoto scenario cartolinesco*¹³, dall’altra si può prendere visione di quello stesso mondo attraverso gli occhi di Pavese. È possibile interrogarsi su quale dei due sia considerabile maggiormente *condiviso*: se il primo, che è focalizzato sul paesaggio contraddistinto dalla produzione vitivinicola d’eccellenza (filari dei vigneti, cantine, turismo enogastronomico, strutture ricettive, eventi, etc.), piuttosto che sul secondo, capace di legare semioticamente i significanti (la vita della città di Santo Stefano Belbo, i contadini, le campagne, la ferrovia, lo *stradone* verso Canelli, etc.) con dei significati mediati dalla profondità del suo sguardo, del taglio interpretativo e infine del mito pavesiano nel complesso.

La raccolta epistolare postuma di Pavese è ricca di riflessioni su questo secondo immaginario considerato, e tra queste, si inseriscono le osservazioni nelle quali ribadisce il ruolo attivo di un paesaggio che è anch’esso protagonista: “*Descrivere poi i paesaggi è cretino. Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l’albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone, ecc. – vivano come persone, come contadini, cioè siano mitici. La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere falò di stoppie e tributare culto. [...] Ma ho capito le Georgiche. Le quali non sono belle perché descrivono con sentimento la vita dei campi [...], ma perché [...] vanno al di là della parvenza, mostrano anche nel gesto di studiare il tempo o affilare una falce, la dileguata presenza di un dio che l’ha fatto e insegnato*”¹⁴.

4. Progetto di racconto analitico-interpretativo

Ricerca il paradigma dell’autenticità all’interno di una categorizzazione precisa espressa dal binomio *paesaggio culturale*, è quello che è stato tentato coinvolgendo in particolare le

¹¹ C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

¹² S. Cutri, E. Morezzi, «Rileggere un paesaggio. La Natura delle Langhe fra Tutela e Letteratura», in *The usefulness of the useless in the landscape-cultural mosaic: liveability, typicality, biodiversity. Proceedings of the XVIII – IPSAPA Interdisciplinary Scientific Conference*, Catania, 2014.

¹³ M. Quaini, *L’ombra del paesaggio: orizzonti di un’utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, p. 61.

¹⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere: (diario 1953-1950)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 180-181.

amministrazioni locali di una vasta porzione di territorio piemontese dal 2006 al 2014, anno della proclamazione a sito UNESCO del *Paesaggio vitivinicolo di Langhe, Roero e Monferrato*. Nell'intenzione di generare azioni complementari a queste derive economico-estetizzanti proposte dagli organismi internazionali di tutela¹⁵, si propone l'elaborazione di due filmati¹⁶ che confrontano narrativamente due letture differenti, *Variazioni*, dello stesso paesaggio santostefanese.

Da una parte le immagini offerte all'osservatore si avvicinano a quello che può essere l'immaginario collettivo legato a questi luoghi (figg. 1-2): il paesaggio vitivinicolo formato dalle colline vitate, dalle vedute e panorami ricchi di pregevolezza estetica, immagini riflesse di un linguaggio derivato dai mezzi di promozione turistica. Mentre nel secondo sono le parole stesse di Pavese che interagiscono con una sintassi filmica differente, posta ad illustrare uno sguardo *altro* (figg. 3-4), capace di far emergere importanti stratificazioni semantiche che rimarrebbero un testo apocrifo del paesaggio.

I due filmati, intitolati *Variazioni di un paesaggio*, si rapportano con una voce narrante, che nel primo caso propone gli estratti del dossier di candidatura UNESCO riguardanti la produzione del vino in Piemonte testimoniata da Plinio il Vecchio e Strabone¹⁷. Nella seconda *Variazione* invece sono alcuni passi tratti da *La luna e i falò*¹⁸ a dialogare con uno sguardo differente posto sullo stesso territorio di Santo Stefano Belbo, insistendo in particolare su alcuni luoghi pavesiani, come la cascina della Mora o la ferrovia oggi dismessa.

Queste narrazioni di due possibili sguardi si configurano come supporti capaci di far convogliare in rappresentazioni e letture differenti la complessità dei valori paesaggistici di questo territorio, soprattutto per quelli intangibili, più difficilmente dichiarabili e delineabili: *“Il ricorso allo strumento filmico dimostra l'importanza che acquista la metafora prima ancora dell'immagine di paesaggio, vale a dire la capacità di far presa sulla psiche e contribuire alla maniera di percepire e valutare da parte della collettività, in ogni aspetto di seduzione che lo stesso paesaggio può esercitare”*¹⁹.

L'obiettivo di questo progetto di racconto analitico-interpretativo attraverso il mezzo filmico si configura nella volontà di discernere con maggiore chiarezza il substrato di *geografia immaginaria* riguardante il territorio santostefanese arricchito dall'opera pavesiana. L'intento ultimo è quello di proporre un racconto per confronto che possa essere di introduzione a nuove pratiche di conservazione e tutela di un fragile patrimonio letterario immateriale, rientrante nei processi di tutela con difficoltà metodologiche e applicative ancora rilevanti.

¹⁵ Queste sono le osservazioni conclusive di sintesi riferite al processo di candidatura ed iscrizione alla WHL di questo sito UNESCO che presentano Simone Cutri ed Emanuele Morezzi in «Rileggere un paesaggio. La Natura delle Langhe fra Tutela e Letteratura», in *The usefulness of the useless in the landscape-cultural mosaic: liveability, typicality, biodiversity. Proceedings of the XVIII – IPSAPA Interdisciplinary Scientific Conference*, Catania, 2014

¹⁶ Collegamento al filmato: <https://goo.gl/Mx94Uy>

¹⁷ *“Le condizioni ambientali naturalmente favorevoli alla coltivazione della vite, già elaborata da Plinio il Vecchio, hanno rappresentato il punto di partenza fondamentale per dare avvio ad una straordinaria trasformazione agraria, in cui l'uomo ha saputo selezionare i terreni più adatti, le esposizioni e le pendenze più vocate allo sviluppo di particolari vitigni, ognuno dei quali presenta peculiari attitudini che si riflettono in maniera evidente sul vino prodotto”*. UNESCO, *The Vineyard Landscape of Piedmont: Langhe-Roero and Monferrato. Piano di Gestione*, 2014, p. 16.

¹⁸ *“Guardandomi intorno, pensavo a quei ciuffi di piante e di canne, quei boschetti, quelle rive [...] che sono inutili e non danno raccolto, eppure hanno anche quelli il loro bello – ogni vigna la sua macchia – e fa piacere posarci l'occhio e saperci i nidi”*. C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950, p. 51.

¹⁹ M. A. Giusti, «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, paesaggi*, S. Casiello, A. Pane, V. Russo (Eds.), Venezia, Marsilio, 2008.



Fig. 1: Fotogramma filmato Variazione #1 Lettura UNESCO: la retorica del vino



Fig. 2: Fotogramma filmato Variazione #1 Lettura UNESCO: la retorica del vino



Fig. 3: Fotogramma filmato *Variazione #2 Lettura pavesiana: il testo apocrifo del paesaggio*



Fig. 4: Fotogramma filmato *Variazione #2 Lettura pavesiana: il testo apocrifo del paesaggio*

Bibliografia

- G. Barberi Squarotti, «Itinerari letterari», in *Langhe e Roero, le colline della fatica e della festa*, G. L. Beccaria, P. Grimaldi, A. Pregliasco (Eds.), Torino, Omega, 1996.
- M. Benente, «Il paesaggio culturale: dalla convenzione UNESCO al Codice dei Beni culturali e del Paesaggi», in *Paesaggi culturali. Cultural landscape*, M. A. Giusti, E. Romeo (Eds.), Roma, Aracne editrice, 2010, pp. 25-33.
- E. Berti, *Itinerari Culturali del Consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

- S. Cutri, E. Morezzi, «Rileggere un paesaggio. La Natura delle Langhe fra Tutela e Letteratura», in *The usefulness of the useless in the landscape-cultural mosaic: liveability, typicality, biodiversity. Proceedings of the XVIII – IPSAPA Interdisciplinary Scientific Conference*, Catania, 2014.
- M. A. Giusti, «Paesaggi d'artista», in *Paesaggi culturali. Cultural landscape*, M. A. Giusti, E. Romeo (Eds.), Roma, Aracne editrice, 2014, pp. 91-96.
- M. A. Giusti, «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, paesaggi*, S. Casiello, A. Pane, V. Russo (Eds.), Venezia, Marsilio, 2008.
- C. Pavese, *Il mestiere di vivere: (diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1977.
- C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
- C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1936.
- M. Quaini, *L'ombra del paesaggio: orizzonti di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.
- E. Romeo, E. Morezzi, *Che almeno ne resti il ricordo: riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, Roma, Aracne editrice, 2012.
- C. M. Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- A. Trezza, «Verso una semiotica del paesaggio», in *Ocula*, dic., 2009.

La letteratura come forma di conoscenza della città. L'esempio di Ermanno Rea in "Napoli Ferrovia"

Simona Rossi

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Napoli, ferrovia, piazza Garibaldi, Ermanno Rea, stazione, progettazione.

1. La Ferrovia. Il materiale e l'immaginario

Chi conoscesse Napoli solo attraverso la sterminata letteratura che la assume come oggetto, probabilmente coglierebbe come primo dato lampante la difficoltà di questa metropoli di sottostare ad un unico *genius loci*.

La Napoli poetica e dormiente osservata dall'alto che ispira Pablo Neruda, si risveglia con fervore nei capitoli de *La Sanfelice* di Dumas e con orrore nell'inchiostro nero di Matilde Serao, fino ad arrendersi a se stessa nella periferia industriale dove vivono i personaggi di Elena Ferrante. Quartiere per quartiere, dal punto più alto al largo del suo arcipelago, Napoli e il suo racconto mutano, offrendo facce sempre nuove, che disarmano e incuriosiscono i viaggiatori, e fanno riflettere i suoi abitanti. Tra tutte queste Napoli ne esiste una sotto gli occhi di tutti ma che viene descritta e vissuta a fatica, ed è quella della "Ferrovia". Geograficamente, è la zona che comprende piazza Garibaldi, la Stazione Centrale, e i quartieri limitrofi, che sulle cartografie comunali prende il nome di quartiere Vicaria, oppure di Vasto, come lo chiamano i napoletani¹. Questi termini richiamano molto più che un confine fisico su una mappa, ma un luogo simbolico dove si materializzano e si notano, come una lente di ingrandimento, tutte le contraddizioni della società e della politica locale.

Qui, nel cuore ormai multietnico di Napoli, le comunità di immigrati stranieri si sono stabilite ormai da decenni, andando a modificare e ad integrare la morfologia urbana e sociale del luogo, portandolo a confrontarsi non solo con le tematiche tipiche delle aree marginali delle metropoli (illegalità, abusi, indigenza), ma anche con quelle relative all'accoglienza e all'inclusione. Nemmeno i recenti interventi di riqualificazione della piazza Garibaldi sembrano essere riusciti, per ora, a riconnettere il brandello del Vasto al resto della città.

2. La Ferrovia di Ermanno Rea. Materializzare l'ideale

Queste criticità hanno "declassato" in modo paradossale la Ferrovia a semplice zona di transito per raggiungere, attraverso il Rettifilo, "l'altra Napoli". Perfino la letteratura snobba il vuoto su cui vigila la statua dell'Eroe dei due mondi, se si escludono le pagine di cronaca dei quotidiani. Poco c'è da meravigliarsi di questa mancanza letteraria: addentrarsi a fondo nel cuore di luoghi marginali e complessi è una sfida affascinante, ma ostica per un viaggiatore di qualunque tipo. Ecco perché lo sguardo più efficace per cogliere la natura di queste realtà non è quello "pulito" del visitatore, né quello allenato dell'abitante, ma quello ancor più particolare di colui che vi ritorna dopo tempo, e ne coglie le metamorfosi con occhio comprensivo ma insieme impietoso. È proprio questo il caso di Ermanno Rea², unico ad aver intitolato all'ombelico di Napoli un romanzo, *Napoli Ferrovia*³. In questo libro/diario, l'autore sviscera il suo rapporto conflittuale con la sua città natale, lasciata definitivamente a trent'anni in favore di Roma, ma da cui resta ossessionato per tutta la vita. Quando nel 2002,

¹ Il quartiere Vicaria venne edificato a partire dal 1888, nell'ambito degli interventi previsti dal piano di Risanamento di Napoli, e fu concepito come una zona residenziale. Un'interpretazione del nome gergale Vasto lo fa derivare la parola da "guasto", probabilmente per la paludosità di quei terreni nel passato.

² Ermanno Rea (Napoli, 1927-Roma, 2016) è stato fotoreporter, giornalista e scrittore. Nella sua vita e nelle sue opere è stato forte l'impegno politico. È stato presidente della Fondazione Premio Napoli dal 2002 al 2006.

³ Il romanzo è stato pubblicato per la prima volta da Rizzoli nel 2007.

all'età di ottant'anni, decide di accettare un incarico istituzionale e tornarvi a vivere, il suo è un ritorno privo di familiarità, da ospite, tanto è vero che deciderà di risiedere in una camera d'albergo, non nel Vasto dove è cresciuto, ma nel borgo di Santa Lucia, con la rassicurante vicinanza del mare. La sua permanenza durerà cinque anni, dopodiché andrà via un'ultima volta. A differenza degli altri romanzi della produzione di Rea, che pure hanno Napoli come sottotesto⁴, questo è una dichiarata *recherche* condotta su un doppio binario: da un lato si tratteggia la Napoli del suo vissuto, fatta di incontri, ricordi, affetti scomparsi; dall'altro c'è una polemica nei confronti di alcune scelte delle amministrazioni locali, che per un giornalista dalla vocazione politica come Ermanno Rea non possono essere ignorate. Il "pellegrinaggio" assume i toni di una vera e propria indagine, terrena e spirituale, mossa da cocenti interrogativi: quando è che il suo legame con la città si è reciso? Napoli gli è mai veramente appartenuta? Sono forse i luoghi stessi, che mutando nella sostanza, come la piazza Garibaldi, impediscono a chi li ha vissuti di riconoscersi nel loro specchio?

Ad accompagnarlo in questo viaggio della memoria c'è uno stravagante Virgilio che non tarderà a definire amico: si chiama Caracas ed è un venezuelano, ex naziskin, ex fotografo, in procinto di convertirsi alla religione islamica.

«Il suo regno è il pianeta Ferrovia; la sera è sempre lì, ai piedi di quella specie di rampa di lancio che è la statua di Garibaldi, un po' soprappensiero come si addice a chiunque stia per intraprendere un viaggio verso l'ignoto. La Ferrovia è una sconfinata ragnatela siderale e Caracas assomiglia a un astronauta perennemente impaziente di scoprire nuovi mondi»⁵.

Caracas è l'essenza stessa del Vasto, ne incarna lo spirito e le contraddizioni. Anche egli emigrante sputato dal mare, dopo un impatto traumatico con Napoli, ha imparato infine a riappacificarsi con essa, integrandosi al suo interno fino a possederne la «*topografia proibita*». La prima tappa della coppia parte dalla casa di infanzia dello scrittore, a piazza Principe Umberto n. 4, il «*poligono triste*». La famiglia Rea la abbandonò scappando alla seconda guerra mondiale, riparando in un casale in Toscana. Fu questa la prima separazione tra l'autore e la città, ma anche l'unico ritorno veramente sentito. La prospettiva di un futuro da riscrivere generava entusiasmo nel ventenne di allora:

«Esultai alla vista di Garibaldi; alla vista della Stazione ferroviaria, dell'Hotel Terminus, della Duchesca, del cinema Orfeo, della Sala Iride, curioso di tutto ciò che sapeva di cambiamento, del nuovo passo che la città si era concessa e che proprio là, alla Ferrovia, tra i vicoli alle spalle della Grande Statua, appariva in maniera più prorompente e vivida che altrove»⁶.

Era il 1946 e quello che sembrava lo slancio di una città che voleva riprendersi dalla guerra, comincia invece a tratteggiare un pericoloso profilo criminale, che purtroppo permane anche oggi, facendo ricredere l'ottimistica visione del giovane Ermanno, disattendendo le sue speranze:

«Caro il mio Caracas, io quel delirio, se non l'ho visto esplodere, l'ho visto dilagare giorno dopo giorno, guadagnare terreno (in senso propriamente spaziale, topografico) e guadagnare seguito (nel senso di addetti: uomini donne, vecchi, bambini), eccentricità, spessore, tracotanza, fama. Tu non puoi manco immaginare cosa fosse la Duchesca⁷ tra la fine degli

⁴ *Napoli Ferrovia* è stato definito dallo stesso Rea il capitolo conclusivo di una trilogia composta da *Mistero Napoletano* (1995) e *La dismissione* (2002). Nel 2009 infatti i tre romanzi sono stati pubblicati da Rizzoli in un volume unico denominato *Rosso Napoli: trilogia dei ritorni e degli addii*. Dall'introduzione si legge «*A pensarci, forse questa non è una trilogia ma un unico fluviale romanzo basato su tre storie di donne. Tutte belle. Tutte dannate. Tutte specchio di quella Napoli che forgiò i loro rispettivi destini a immagine e somiglianza del proprio*». Il tema del ritorno alle origini napoletane è trattato anche nel suo ultimo romanzo, *Nostalgia* (2016), ambientato nel Rione Sanità.

⁵ E. Rea, *Napoli Ferrovia*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 1.

⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷ La Duchesca è la zona alle spalle della statua di Garibaldi, nota per il suo mercato e per i traffici illeciti.

anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, che laboratorio di invenzioni mercantili, che intreccio di legalità e illegalità, che trama di commerci, qualche rara volta perfino legittimi per lo più loschi, a base di merci rubate, sottratte con l'inganno, la minaccia, il raggiro»⁸. Depositario di questa "tradizione" malavitosa è Mario Rizzo, ex-contrabbandiere "d'onore" perché mai invischiato in spaccio di droga, l'altro male che a partire dagli anni Ottanta, dice, «stese sui vicoli un velo di morte». Egli è uno dei tanti singolari personaggi che popolano l'ecosistema Ferrovia e che i due incontreranno: l'imam napoletano della moschea di piazza Mercato; il titolare arabo di un ristorante; il farmacista di Bergamo finito al Rettifilo; le comunità degli immigrati. Tutte le loro storie sono accomunate con quelle di Rea e di Caracas dalla difficoltà di mettere le radici a Napoli, a costruire una relazione di appartenenza reciproca:

«È una città-spugna, capace di apporre il proprio sigillo su ogni importazione, di ridurre alla propria misura chiunque la scelga per casa; questa è una città che inghiotte, metabolizza fingendo di farsi essa stessa straniera via via che integra lo straniero, lo divora. Perciò la mia piazza di oggi non è troppo dissimile da quella di ieri, perfino le voci si rassomigliano, e può accadere anche che il nigeriano gridi al nigeriano – “ma tu che cazzo vvuò?” – con una inflessione di parlata, una voce, come provenisse diretta dalle viscere della città»⁹.

La "città-spugna" descritta da Rea richiama alla memoria la *Napoli porosa* che Walter Benjamin descrive con malcelato sgomento nel suo articolo nel 1925: «*Il viaggiatore [...] a Napoli prova un senso di disagio. Non si poteva darne prova più grottesca che convocando un convegno internazionale di filosofia. Senza lasciare traccia esso andò in pezzi tra i fumi di questa città, mentre il settimo centenario dell'università, a cui doveva fare altisonante corona, si svolgeva tra gli schiamazzi di una festa popolare*»¹⁰. Questi due concetti si compenetrano: il filosofo tedesco si lasciò ispirare la grotte di Napoli, per partorire l'aggettivo. Come quelle rocce essa era granitica, immobile nella sua tradizione, ma allo stesso tempo permeabile ai flussi vitali, aperta verso il mondo come le porte sempre spalancate delle sue case. Ma allo stesso modo, come una pietra, essa caratterizza lo spazio, lo uniforma e lo piega alla sua esistenza. È forse questo il destino schizofrenico di una città di mare, a cui il mare è stato "amputato"? Quello di colmare la propria vocazione all'accoglienza risucchiando verso di sé lo straniero, in un tentativo disperato di compiere l'antico rito dell'ospitalità?

3. La Ferrovia ieri, oggi, domani

La Ferrovia tratteggiata da Ermanno Rea non è quella di oggi. Il suo racconto si ferma al 2007, quando il progetto di Dominique Perrault era ancora allo stadio di cantiere, ed era impossibile prevedere – se non dai disegni – come avrebbe modificato piazza Garibaldi. Lo stesso si può dire degli altri interventi che sono in programma per completare la riqualificazione dell'intera piattaforma. Adesso che parte della piazza è una galleria, e che l'altro lato è ancora in balia dei lavori in corso, coloro che ne riempivano il vuoto (immigrati, ambulanti, mendicanti) hanno semplicemente occupato un posto diverso, negli interstizi liberi. Ad essi si aggiungono i turisti, i pendolari, i napoletani che rallentano il loro classico transito fugace per popolare la piazza, che ora è sottoterra, coperta dagli alberi di acciaio. Anche la Stazione Centrale è cambiata, ha assunto un aspetto più rassicurante, nonostante persista la nostalgia verso la vecchia fabbrica ottocentesca demolita negli anni Sessanta, che in molti – Rea compreso – rimpiangono ancora. Oggi lo scrittore, nel vedere tali novità, sarebbe costretto a modificare le sue pagine sul volto mattutino della piazza, indaffarato e

⁸ E. Rea, *Napoli Ferrovia*, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁹ *Ivi*, p. 23.

¹⁰ W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi Editore, 2007.

affollato. Nuovi flussi e nuove dinamiche iniziano ad entrare in gioco, nella configurazione attuale. Soltanto la descrizione del volto notturno resisterebbe ancora oggi, forse perché è nella solitudine del buio che essa rivela la sua vera essenza: *«La Ferrovia che sprofonda nella notte come dentro a un materasso di piume conferendole tutta intera la forma del suo corpo, del suo disagio, della sua violenza e dei suoi metabolismi. [...] Viverla di notte è mettersi alla prova. Tutto sta a vincere il primo momento di ripugnanza, a superare quel senso di estraneità che può investire anche chi ha vissuto qui tutta la propria giovinezza e non si riconosce, anche per questo, alcun diritto alla separatezza e alla diversità»*.

Da un romanzo così profondamente radicato emerge una riflessione carissima all'Architettura, che è quella della riqualificazione del tessuto sociale attraverso la riqualificazione spaziale, obiettivo che perseguire in zone assai critiche appare come una vera e propria missione. Si è ormai accettato che l'Architettura, da sola, non può essere l'unico mezzo di comprensione dei territori marginali, perché è solo attraverso molteplici sguardi che si colgono le sfumature da evidenziare in un progetto. Infatti la disciplina è sempre stata aperta agli strumenti di indagine provenienti da altri campi del sapere: la sociologia, la storiografia, l'informatica, la psicologia, per citarne alcune. Esistono anche molti testi contemporanei che si concentrano sul rapporto Cinema-Urbanistica, accumulati dall'intento narrativo dello spazio attraverso lo strumento visivo.

Alla luce dell'analisi di un testo articolato come *Napoli Ferrovia*, è spontaneo da parte di architetti e non, domandarsi se la letteratura possa essere assunta, in ambito progettuale, come strumento conoscitivo di un territorio, al pari di quelli citati? Anche le suggestioni che arrivano dai libri sono a tutti gli effetti degli stimoli percettivi, delle analisi spesso più centrate di un qualsiasi *survey*. Il libro potrebbe avere il compito di materializzare concetti sfuggenti come "identità", "memoria", "connessione", farli osservare ad un ritmo più lento di quello di una sequenza di immagini cinematografiche, o reali, e rivelarne le differenti sfaccettature.

Di certo il punto non è affermare che i problemi urbanistici e architettonici delle città possano essere risolti a partire dai libri. Ma è indubbio che alcuni di questi inneschino ragionamenti versatili, estensibili ad ampia scala fino a restringersi nel particolare, che è la forbice di intervento che si auspica ogni ambizioso intervento di progettazione.

A Napoli, soggetto di una sterminata letteratura, l'esperimento potrebbe essere interessante. Il futuro sviluppo urbano, soprattutto delle zone più critiche, potrebbe partire leggendo i romanzi che hanno già parlato di quei luoghi; magari partendo proprio dall'esempio della Ferrovia, sulla scia delle parole di Ermanno Rea, che profetizza: *«Forse ormai la Ferrovia è tutta Napoli»*.



La vecchia Stazione Centrale di Napoli



La precedente configurazione di piazza Garibaldi



Lavori in corso per la riqualificazione di piazza Garibaldi

Bibliografia

N. Dines, *Tuff City: Urban Change and Contested Space in Central Naples*, New York, Berghahn Books, 2012.

C. Lenza, *La stazione centrale di Napoli. Storia e architettura di un palinsesto urbano*, Milano, Mondadori Electa, 2010.

P. Razzano, *Così lontana, così vicina. Napoli negli occhi e nella mente degli scrittori*, Napoli, Edizioni Intra Moenia, 2016.

Voci e volti dei nuovi napoletani, Roma, Fandango Libri, 2006.

Napoli *tra-dotta* oltreoceano tra antiche oleografie e nuovi pregiudizi

Flavia Cavaliere

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: traduzione, identità, Napoli, eterostereotipo, pregiudizio.

1. Introduzione

La traduzione non consiste, come noto, nella mera «riformulazione di un testo all'interno di altri sistemi semiotici»¹, ma è un complesso fenomeno di comunicazione interculturale e sociale, risultato di un complesso trasferimento di norme, valori, rimandi culturali e letterari, da un sistema linguistico e culturale ad un altro. Solo grazie alla traduzione un testo può varcare i propri confini spazio/temporali ed accedere a nuovi polisistemi letterari². La traduzione consente infatti di *trans-portare* (letteralmente dall'etimologia latina di *translatus*, participio passato del verbo *transferre*, portare oltre) letterature, culture, tradizioni *tra* ed *in* mondi distanti tra loro. In una dimensione diacronica, in assenza degli odierni strumenti tecnologici che consentono oggi un interscambio sincrono con l'*Altro*, nel passato i testi tradotti hanno rappresentato il solo mezzo di contatto con l'*Alterità*, contribuendo alla configurazione di *identità nazionali*³ tra comunità ed etnie distanti tra di loro geograficamente. Ancora oggi, tuttavia, grande è la 'responsabilità' di un testo (sia esso letterario e/o multimediale) nel *tra-durre* realtà socio-culturali in contesti altri, veicolandole ad un pubblico straniero, spesso diffondendo (ir)responsabilmente immagini stereotipate e/o pregiudizi⁴. In tale prospettiva, la nostra analisi mira ad analizzare come la popolarità di due acclamati casi editoriali del 2006 – *Gomorra* di R. Saviano e *Eat, Pray, Love* di E. Gilbert e le loro versioni tradotte (il primo dall'italiano in inglese⁵, il secondo dall'inglese all'italiano⁶) –

¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di Traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 225.

² I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, «Poetics Today», 11:1, 1990, pp. 45-51.

³ L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London & New York, Routledge, 1998, p. 67.

⁴ Pregiudizio e stereotipo sono termini spesso erroneamente usati come sinonimi ma, se è pur vero che lo stereotipo costituisce il nucleo cognitivo del pregiudizio, tra i due termini esistono differenze concettuali sostanziali. Come dimostrato da W. Lippmann agli inizi del secolo scorso, alla base di ogni meccanismo di stereotipizzazione è invariabilmente presente un processo di generalizzazione, inteso come tendenza costante ad attribuire a un'intera categoria di persone/eventi determinate caratteristiche in maniera indistinta, tralasciando tutte le possibili differenze che potrebbero invece essere rilevate tra i diversi componenti di tale categoria/evento. I sistemi di categorizzazione, inoltre, una volta costruiti, permangono immutabili, anche al di là di prove empiriche che li confutano. È opportuno sottolineare che non necessariamente tutti gli stereotipi hanno una connotazione negativa, come nel caso in cui si afferma, ad esempio, che "gli anziani sono saggi". Tuttavia, quando lo stereotipo si cristallizza (ed interviene la cosiddetta 'rigidità degli stereotipi') e soprattutto si carica di valenze affettive e identitarie ancorate principalmente alla provenienza culturale o alla personalità ed esse inducono a modificare il proprio comportamento in una prospettiva negativa, si sfocia nel pregiudizio (W. Lippmann, *Public opinion*, New York, Free Press, 1922). Inoltre, studi compiuti nell'ambito della psicologia sociale statunitense/anglosassone hanno evidenziato e confermato che il processo di conoscenza dell'Altro e le relazioni interetniche avvengono secondo un sistema interpretativo della realtà che utilizza discorsi socialmente condivisi e repertori cognitivi mediati da *psychologies*. Si tratta di rappresentazioni interiori di un oggetto, o di un evento strutturate da ogni singolo individuo tramite operazioni di semplificazione e di organizzazione preventiva di dati, in base alle quali l'individuo suddivide la realtà circostante in categorie nell'arco del proprio sviluppo psico-cognitivo. In tale ottica, lo stereotipo, o peggio il pregiudizio, divengono strumenti conoscitivi socialmente condizionati e condizionanti. B. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 14-19.

⁵ R. Saviano, *Gomorra: A Personal Journey Into the Violent International Empire of Naples' Organized Crime System*, trad. di V. Jewiss, Farrar Straus Giroux, New York, 2007.

abbiano contribuito alla diffusione di nuovi stereotipi e/o pregiudizi sulla città di Napoli. In entrambi i testi, infatti, seppur estremamente diversi sia per genere letterario che per la tipologia dei temi trattati⁷, Napoli è rappresentata con linguaggi, luci ed angolature ben lontane dalle oleografiche immagini della 'Bella Napoli'. In particolare, la nostra analisi linguistica di *Eat, Love Pray* mira ad evidenziare come l'autrice statunitense proponga una immagine di Napoli da cui emergono *stereotipi* che divengono epitome di una 'napoletanità' estremamente negativa che veicolano una visione della città e dei suoi abitanti preconcepita, macchiettistica quando non offensiva. L'analisi dell'eco mediatica della versione inglese di *Gomorra(h)* mira invece a dimostrare come la sua traduzione sembra aver tradito la funzione mitopoietica della letteratura, contribuendo a diffondere, in sostituzione dell'iconografica triade 'pizza-sole-mandolino', l'ingombrante bagaglio della drammatica realtà di una città in cui si stagliano scenari di efferata violenza, corruzione e demoralizzante degrado.

2. Eat Pray Love: One Woman's Search for Everything Across Italy, India and Indonesia

Il romanzo nasce come *memoir* in cui l'autrice descrive il suo viaggio in tre tappe, appunto Italia, India ed Indonesia alla ricerca di se stessa. Pubblicato, come detto, nel 2006 negli Stati Uniti, ha venduto otto milioni di copie, e l'omonimo film che nel 2010 la Columbia Pictures ha tratto dal libro con Julia Roberts nel ruolo della protagonista ha incassato oltre 200 milioni di dollari⁸, nonostante le sue folkloristiche banalità ed i continui vortici di luoghi comuni. Durante il soggiorno italiano l'autrice pianifica anche un'incursione a Napoli attratta – non come avveniva ai viaggiatori all'epoca del *Grand Tour* dalle incomparabili bellezze naturali della città⁹ e dal fascino della sua antica civiltà – ma dal meno 'aulico' richiamo della pizza¹⁰. Nel descrivere Napoli ed i napoletani la Gilbert ricorre ad un insieme di forme discorsive – termini, immagini, metafore, luoghi comuni – articolate, a seconda del contesto, in maniera esplicita o più implicita ma che, subdolamente, contribuiscono tutte a formulare nel lettore una complessiva immagine di globale negatività, sia per quanto concerne la città, sia per quanto riguarda i suoi abitanti. Nelle sue rappresentazioni (ri)propone stereotipi, o più correttamente eterostereotipi¹¹, che assumendo indiscriminate valenze identitarie, divengono veri e propri pregiudizi. Analizziamo alcuni esempi.

⁶ E. Gilbert, *Eat Pray Love*, London, Bloomsbury, 2006; la versione italiana – riportata in parentesi quadra – oggetto dell'analisi testuale cui faremo riferimento, è il testo *Mangia Pregha Ama*, tradotto da M. Crepax, Milano, Rizzoli, 2007.

⁷ I due testi sono tuttavia accumulati dall'anno di pubblicazione, dall'essere stati tradotti rispettivamente in oltre trenta lingue, e dall'essere stati entrambi realizzati in versione filmica.

⁸ Secondo dati aggiornati, in tutto il mondo ha incassato \$204,594,016. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=eatpraylove.htm>.

⁹ La Gilbert ammette di non aver approfondito alcun aspetto della cultura italiana e confessa: «*I did go to one museum: the National Museum of Pasta in Rome*» (E. Gilbert, *Eat Pray Love*, cit., p. 66).

¹⁰ E. Gilbert, *Mangia Pregha Ama*, cit., p. 94.

¹¹ Come noto, in una relazione fra il gruppo di appartenenza A (*in-group*) e l'altro gruppo, il gruppo B (*out-group*), si possono identificare 8 tipi di stereotipo, 4 per il gruppo A e 4 per il gruppo B (speculari a quelli del gruppo A). In tale tassonomia l'eterostereotipo corrisponde al modo in cui il gruppo B raffigura il gruppo A. Gli eterostereotipi, contribuendo alla configurazione di un modello culturale e di determinate forme di organizzazione sociale, garantiscono all'individuo rassicurazioni circa le posizioni da lui acquisite nel gruppo di appartenenza. Ogni sistema socio-culturale tenderebbe inoltre rinsaldare la propria identità collettiva e la coesione del proprio gruppo attraverso molteplici strategie, inclusa l'esacerbazione degli stereotipi dell'*outgroup* da cui ci si vuole differenziare. D. Capozza, A. Comucci Tajoli, *L'uso di metodi di classificazione nello studio di stereotipi nazionali ed etnici*, Bologna, Pàtron, 1981.

English Version	Version Italiana
EAT PRAY LOVE I instantly love Naples. Wild, raucous, noisy, dirty, balls-out Naples. An anthill inside a rabbit warren , with all exoticism of a middle Eastern bazaar and a touch of New Orleans woodoo. A tripped-out, dangerous and cheerful nuthouse . (p. 82)	MANGIA PREGA AMA Mi è piaciuta subito. Frenetica , aspra, rumorosa, sporca, incasinata città. Un gigantesco formicaio con tutto l'esotismo di un bazar mediorientale e in più un tocco di woodoo stile New Orleans. Un esaltato, pericoloso e allegro manicomio . (p. 93)

Ecco la prima immagine di Napoli che l'autrice esporta oltreoceano. Apparentemente l'autrice con il suo "Mi è piaciuta subito" sembra voler comunicare un fulmineo innamoramento con la città, e trasmettere quindi al lettore un perentorio giudizio positivo e una rassicurante empatia con la città. Tuttavia, lo *shift* attitudinale trasmesso immediatamente dopo è del tutto opposto, poiché i primi aggettivi usati per descrivere la città – *wild, raucous, noisy, dirty, balls-out* – rimandano senza appello ad una esplicita valutazione estetica negativa ed introducono subito alcuni concetti pericolosità (*wild*)¹², rumore (*noisy*), sporcizia (*dirty*), follia (*nuthouse*) che verranno insistentemente ribaditi. Napoli, inoltre, viene paragonata in realtà non ad un semplice formicaio, ma ad un formicaio all'interno di un *rabbit-warren*, ossia un terreno pieno di tane intercomunicanti nel quale i conigli si moltiplicano e vivono allo stato libero. La doppia immagine, del formicaio *nella* conigliera, serve a ribadire la rappresentazione di un luogo incredibilmente sovraffollato, pullulante di diverse specie di "esseri" che si agitano convulsamente tra tane e cunicoli, dove regnano incontrastati confusione, caos ed anche pericolo. Queste tre aree semantiche verranno insistentemente richiamate attraverso precise scelte lessicali (ad es. *tripped-out, wild, dangerous, my friend mugged* etc.), ma la pericolosità di visitare Napoli è inequivocabilmente evocata nella seguente scena:

English Version	Version Italiana
EAT PRAY LOVE today I found kids – I mean a group of eight-year-old boys [...] playing <i>poker</i> in the piazza with such intensity I feared one of them might get shot . (p. 83)	MANGIA PREGA AMA ho scoperto un gruppetto di bambini sugli otto anni [...] e si sono messi a giocare <i>a poker</i> in strada con un accanimento tale da far temere che qualcuno finisse ammazzato . (p. 94)

Il lettore non può fare a meno di dedurre che Napoli è una città aberrante in cui non adolescenti, ma precisamente *bambini di otto anni* (ci domandiamo se l'autrice abbia chiesto ad ognuno di loro la carta di identità) sono tutti muniti di armi da fuoco i quali, invece di vivere spensieratamente la propria infanzia giocando per strada a pallone, si sfidano a poker

¹² Da notare che la traduzione italiana spesso ha optato per soluzioni che 'diluiscano' la negatività implicita e/o esplicita dei termini originariamente scelti nel testo inglese. Si veda ad es. l'aggettivo *wild* tradotto con "frenetica" che attenua la percezione di ingovernabilità – e quindi di pericolo – della città.

con la vita come posta in gioco. Come possibile alternativa ogni ‘teppistello’ (*tough*)¹³ napoletano trascorre il suo dolce far niente strillando appollaiato sui tetti delle case, anacronisticamente abbigliato come un ‘lazzaro’ in un quadro di Gemitò.

English Version	Versione Italiana
<p>There is not a street in Naples in which some tough little kid in shorts and mismatched socks is not screaming up from the sidewalk to some other though little kid on a rooftop nearby. (p. 82)</p>	<p>Non c’è strada a Napoli in cui non si veda un monello in pantaloni corti e calze una diversa dall’altra che strilla rivolto a un altro monello appollaiato sul tetto di fronte. (p. 93)</p>

The Neapolitan women, tutte senza eccezione¹⁴, sono rappresentate altrettanto impietosamente, mediante aggettivi pertinenti alle ormai note aree lessicali e concettuali del rumore (*tough-voiced, loud-voiced, noisy*), della minaccia/pericolo e della prevaricazione (*all bossy, all annoyed*).

Le donne napoletane si muovono spavalde in branco, minacciose, usando un linguaggio aggressivo quando non vero turpiloquio e comunque non indice di cultura e buone maniere (*friggin’ help; chrissake; you dope; gotta, right up in your face*).

Gli esempi riportati, necessariamente esigui per i limiti imposti, dimostrano tuttavia in maniera esaustiva come attraverso le scelte lessicali dell’autrice emergano rappresentazioni stereotipate di una *imagined community*¹⁵ dove *tutti* gli abitanti di Napoli sono raffigurati come malavitosi, violenti, maleducati, rumorosi, prepotenti, rozzi/ignoranti, sospettosi, malvestiti/poveri. Immagini che, nella loro stereotipizzazione, arrecano ai napoletani ed alla loro città un indiscutibile «dignitary harm»¹⁶.

3. Gomorra(h)

Da una diversa prospettiva, invece, la *tra-duzione* di *Gomorra* in cinquantadue lingue ha esportato globalmente realtà scomode ed allarmanti, producendo al contempo una smisurata quantità di recensioni, articoli, blog, interviste, prevalentemente in lingua inglese, che condividono come tratto comune una «*entirely new view on Italy*»¹⁷ e di Napoli. Come sostiene Donadio sul *New York Times* «*To the average tourist, or even the devoted Italophile, the Italy of Roberto Saviano’s “Gomorra” is an utterly unrecognizable place. There is no Renaissance art, no leisurely lunches or bustling piazzas, no world-class design, no achingly beautiful landscapes. Instead, we find an alien land of doped-up child soldiers, gun-toting clan women, illegal Chinese immigrants, sweatshops, drug smuggling, garbage and cement [...]. After reading “Gomorra”, it becomes impossible to see Italy in the same way*

¹³ *Thoug* è un aggettivo che si colloca all’interno dell’area semantica della delinquenza, per cui un *tough criminal* è un criminale violento e *a tough area* è un’area ad alto tasso delinquenziale.

¹⁴ Ricordiamo che in inglese l’uso dell’articolo determinativo davanti ad un nome singolare numerabile indica specificatamente un’intera classe, o categoria.

¹⁵ B. R. Anderson, *Imagined communities*, London, Verso, 1991.

¹⁶ K. Gergen, *The social constructionist movement in modern psychology*, «*American Psychologist*», XL, 3, 1985, pp. 266-75.

¹⁷ http://www.bookbrowse.com/arc/arc_reviews/detail/index.cfm?arc_number=11&start_id=15.

again»¹⁸. Le nuove rappresentazioni di Napoli sovvertono quindi del tutto quelle raffigurazioni pittoresche rese fin dalla fine del XVIII secolo dai viaggiatori del *Gran Tour*, di cui Napoli era tappa obbligata. Thomson, in *The Evening Standard*, si rammarica che Napoli «one-time Arcady of Bourbon kings and que ens, emerges here as disaffected, dying [...] clogged with rubbish, fouled with car exhaust and, increasingly, flooded with heroine»¹⁹, dove il suono dei mandolini è stato soppiantato dal «rat-tat-tat of the Kalashnikov»²⁰. A Napoli e/o nei suoi dintorni si può assistere, incalza Stille, a «shoot-outs taking place on the streets; innocent bystanders are routinely killed or wounded along with the camorristi»²¹. In questo scenario il famoso detto “Vedi Napoli e poi muori” «coined two hundred years ago to describe the great beauty of the city, today it could as well apply to the deadly power of the region’s greatest menace»²². Hooper in *The Guardian* sostiene, «when reading Saviano’s book you have to pause, and remember he is writing not about some war-torn African territory [...], but about life in a big city in a rich nation, a founder-member of the European Union; a favourite destination for low-cost flyers»²³. Una blogger dalla Florida mette quindi in guardia potenziali turisti «Saviano paints a bloody portrait of his hometown Naples. Far from the lovely image the tourist bureau would have you believe, lies a dirty, corrupt, toxic, violent world controlled by organized crime»²⁴. La traduzione di *Gomorra* sembra dunque aver frantumato quei cliché positivi su Napoli radicati nell’immaginario collettivo del pubblico d’oltreoceano – «Not the Naples my grandfather told me about!»²⁵ – per sostituirli con «the horrors of a beautiful, once civil city, now under the control of a vicious organized crime system, [...] fallen under the sway of brutal mobsters»²⁶.

Bibliografia

- B. R. Anderson, *Imagined communities*, London, Verso, 1991.
 T. Behan, *See Naples and Die. The Camorra and Organised Crime*, London, Tauris, 2002.
 D. Capozza, A. Comucci-Tajoli, *L’uso di metodi di classificazione nello studio di stereotipi nazionali ed etnici*, Bologna, Pàtron, 1981.
 R. Donadio, *Underworld*, «The New York Times Sunday Book Review», 25 novembre 2007.
 U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa, Esperienze di Traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
 I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, «Poetics Today», 11:1, 1990, pp. 45-51.
 E. Gilbert, *Eat Pray Love*, London, Bloomsbury, 2006.
 K. Gergen, *The social constructionist movement in modern psychology*, «American Psychologist», XL, 3, 1985, pp. 266-75.
 J. Hooper, *If you don’t scare anyone, you haven’t really succeeded*, «The Guardian», 14 gennaio 2008.
 W. Lippmann, *Public opinion*, New York, Free Press, 1922.
 B. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997.

¹⁸ R. Donadio, *Underworld*, «The New York Times Sunday Book Review», 25 novembre 2007.

¹⁹ I. Thomson, *Drowning in heroin and murder; Roberto Saviano’s expose of the Neapolitan Mafia has become a huge bestseller and put his life in danger*, «The Evening Standard», 21 gennaio 2008.

²⁰ Ivi.

²¹ A. Stille, *Italy: the crooks in control; The New York Review of Books*, 5/6, 17 aprile 2008.

²² T. Behan, *See Naples and Die. The Camorra and Organised Crime*, London, Tauris, 2002, p. VIII.

²³ J. Hooper, *If you don’t scare anyone, you haven’t really succeeded*, «The Guardian», 14 gennaio 2008.

²⁴ http://www.bookbrowse.com/arc/arc_reviews/detail/?arc_number=11A.

²⁵ http://www.bookbrowse.com/arc/arc_reviews/detail/index.cfm?arc_number=11&start_id=15.

²⁶ A. Shugaar, *Good Fellas. A young Italian laments how Naples has fallen under the sway of brutal mobsters*, «The Washington Post», 4 novembre 2007.

- R. Saviano, *Gomorra: A Personal Journey Into the Violent International Empire of Naples' Organized Crime System*, trad. di V. Jewiss, Farrar Straus Giroux, New York, 2007.
- A. Shugaar, *Good Fellas. A young Italian laments how Naples has fallen under the sway of brutal mobsters*, «The Washington Post», 4 novembre 2007.
- A. Stille, *Italy: the crooks in control*, «The New York Review of Books», 5/6, 17 aprile 2008.
- I. Thomson, *Drowning in heroin and murder; Roberto Saviano's expose of the Neapolitan Mafia has become a huge bestseller and put his life in danger*, «The Evening Standard», 21 gennaio 2008.
- L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London & New York, Routledge, 1998.

“Wissen öffnet welten”. Il sapere apre i mondi. L’Italia nelle guide turistiche straniere

Agli inizi dell’Ottocento, si assiste alla nascita delle moderne guide turistiche: impersonali, oggettive, prive di riflessioni ed emozioni private. Opere che offrono prospettive specifiche su contesti urbani, paesaggistici e aspetti demotnoantropologici: dalla tedesca *Baedeker* (1835), la “guida” per antonomasia, usata anche da Le Corbusier alla scoperta di Napoli, all’inglese *Murray’s Handbook for Travellers* (1836), connotata da una pianificazione esaustiva e razionale, alle francesi *Guide de voyage Joanne* (1841) e *Guide Bleu* (1916), alle tematiche *Guide Rouge* e *Guide Vert Michelin* (1900), fino all’americana *L’Europa per \$ 5 al giorno* (1957) di Frommer per viaggi economici, come la successiva *Let’s Go* (1960), fondata dagli studenti di Harvard, e la *Guide du Routard* (1973). Le guide turistiche possono costituire un valido strumento per la conoscenza del patrimonio materiale e immateriale del nostro paese; quelle straniere, in particolare, offrono visioni alternative frutto di approcci differenti dei diversi paesi. In quest’ottica, è stimolante il rapporto di reciprocità che si instaura tra i luoghi e le pubblicazioni ad essi dedicate, soppesando come e quanto tali visioni dell’Italia abbiano influenzato le percezioni dei viaggiatori e condizionato le linee di sviluppo turistico.

Simona Talenti, Annarita Teodosio

“12 times Italy”

Karl Kiem

University of Siegen – Siegen – Germany

Keywords: postwar Italian architecture, postwar German architecture, International Building Exposition (IBA) Berlin (West) 1984-1987, Vittorio Magnago Lampugnani, Nicola Pagliara, Bauen + Wohnen, post modernism, critical reconstruction.

1. On architectural design related to architectural history in postwar Italy

This lecture will focus on a single issue of a German architectural magazine dating from 1977. From my perspective – I am an architectural historian who has spent his career in Germany – this issue is significant because it shows that the rediscovery of history as a strong animating force in architectural design occurred at a fairly early point in time in Italy in the postwar period. The issue of this magazine also served as a guidebook for a trip that I took in 1977 to visit many of the projects that appeared in it¹. Although my Italian trip provides a point of departure to reflect upon the use of history to inform new architecture, I will also consider how the architecture I experienced there impacted my professional identity, as both an architect and a historian.

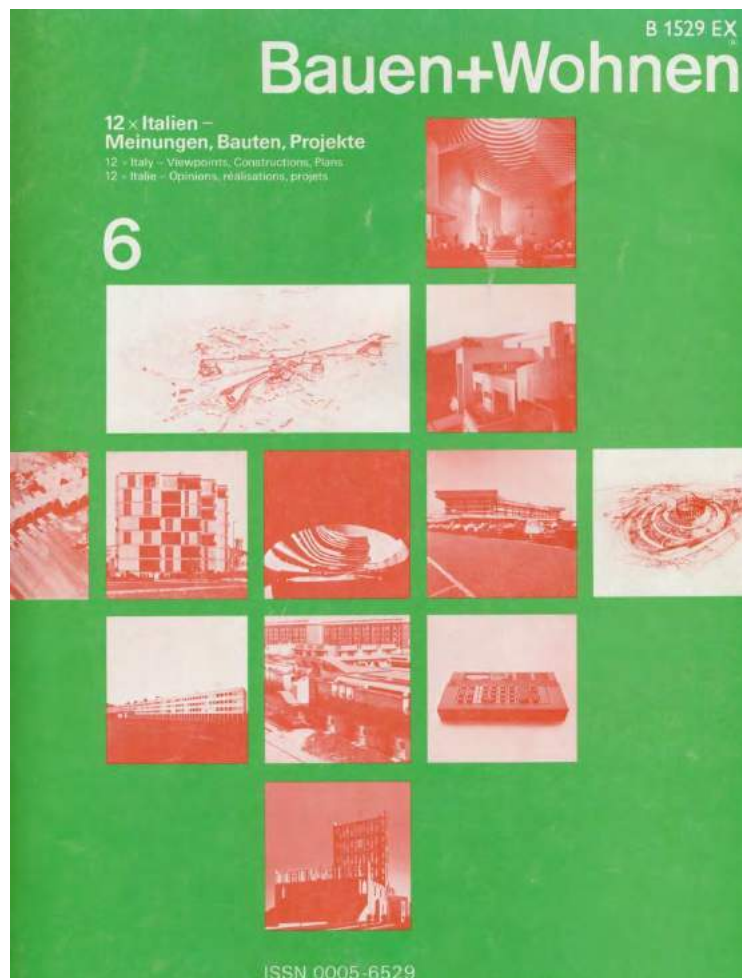
The magazine in question is the June 1977 issue of the German architectural magazine of *Bauen+Wohnen* [building+home]. It featured Italian architecture, beginning in the nineteen fifties and continuing to the mid-nineteen seventies. Within this range the work of eight contemporary architects was highlighted, and each one was represented with either one or two buildings. The German-Italian architect and theoretician, Vittorio Magnago Lampugnani, wrote the introduction to this issue². At the time, he was an employee of Jürgen Joedicke, the reknown architectural theoretician of the architecture faculty of the University of Stuttgart, who was the editor of the issue considered here. So Lampugnani probably might have been the driving force behind the coming about of this issue devoted to new Italian architecture.

The choice of buildings in Lampugnani’s introductory article gives the impression that Italian architecture of the immediate postwar years largely embraced the prevailing trends in international modernism. For example, the “Marchiondi-Spagliardi” Institute for developmentally delayed children at Baggio near Milan (1959) by Vittoriano Viganò seems to reference the work of Louis Kahn; the San Giovanni church near Florence (1961) by Giovanni Michelucci appears to recall the so-called organic architecture of Hans Scharoun and Hugo Häring; the student residence in Urbino (1962) by Giancarlo de Carlo obviously demonstrates this architect’s allegiance to Team-X ideals; and the primary school at Pieve Emanuele near Milan (1968-75) by Guido Canella displays Corbusian-inspired motifs. But there are other buildings which defy such immediate classifications, such as the apartment house for the Bossi textile factory at Cameri near Novara by Vittorio Gregotti, which resembles a classical villa (1957) and the Torre Velasca at Milan by B. B. P. R., which references both the Torre del Filarete of the Castello Sforzesco in Milan and in general the tower like buildings of the Middle Ages in northern Italy. In their introducing texts, Jürgen Joedicke³ and Vittorio Magnago Lampugnani share the conviction that contemporary Italian architects practice in a hybrid manner, as they also can be considered theoreticians and historians.

¹ On this traveler: Stöckmann 2016, passim.

² Magnago Lampugnani 1977.

³ Joedicke 1977.



The architectural magazine Bauen+Wohnen [building+home], June 1977 issue, front cover

Although Joedicke claims that Alberti and Palladio forged this tradition, where an architect explicitly uses historical precedents in their work, Lampugnani declares that this is true of those architects whose work appears to reject history, too. The eight architects, whose work is considered in-depth here, represent both positions. However, compared to the accompanying survey of post-war Italian architecture, of the eight architects who receive special attention, those who make openly use of history in their designs are now in the majority.

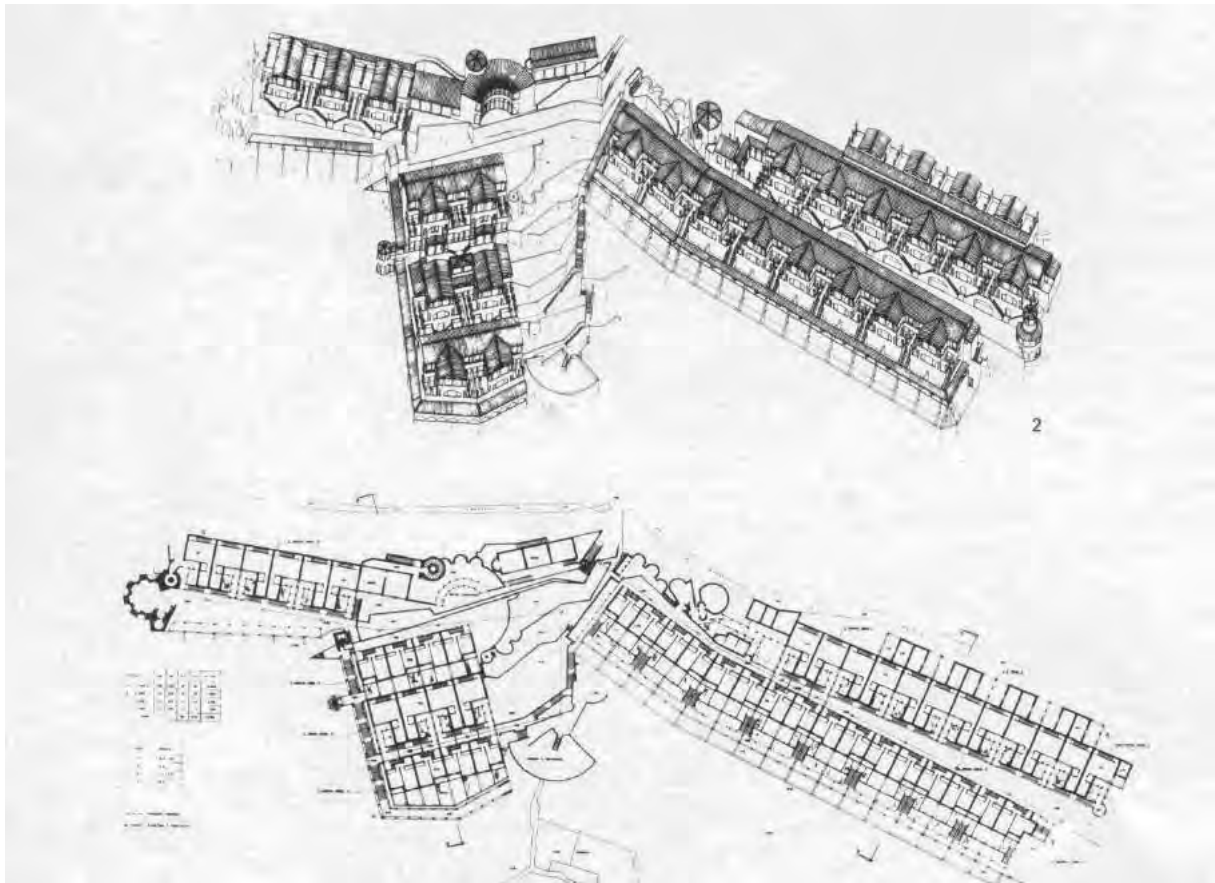
One can assume that this proportion is not based on the preferences of Joedicke and Lampugnani, but reflects a change in contemporary Italian architecture. In addition to a brief documentation of their buildings, the eight architects presented a text explaining their theoretical approach to design and how history informs their architecture. The only architect who did not show or mention historical references is Angelo Mangiarotti⁴. His apartment block in Monza (1972) is constructed from prefabricated industrially produced elements, not unlike the façade and construction that Jean Prouve and Shadrach Woods designed for the Free University Berlin⁵. Although Ignazio Gardella also publishes a functionalist design, the glass and steel facade of technical office building for Alfa Romeo in Arese (1972), its

⁴ Mangiarotti 1977.

⁵ Cfr. Kiem 2009 (a).

cantilevered top floor suggests a kind of eave cornice, which is a more ambiguous formal gesture⁶.

The work of the remaining architects displays more deliberate historical references, the buildings of Nicola Pagliara can be situated between the two positions⁷. His apartment block in Castellabate is a severe concrete form that might reflect the influence of Le Corbusier. But Pagliara was also strongly interested in architectural history even if his references to it are less explicit. Nonetheless vernacular models inform his designs for the housing estate at Positano-Montepertuso, as shown in *Bauen + Wohnen*. Nicola Pagliara admits: “Not without distrust I study the archeologies and Renaissances [of architecture] and gain some inspiration from them.”⁸



Housing estate at Positano-Montepertuso. Design: Nicola Pagliara, before/around 1977

Meanwhile Superstudio’s cemetery in Urbino resembles, among other forms, a step pyramid and an ancient burial hill⁹. The architects included images of these constructions among the many historical precedents that accompany their presentation. Meanwhile the Headquarters of the Chase Manhattan Bank in Milan by BBPR is more or less a local vernacular urban

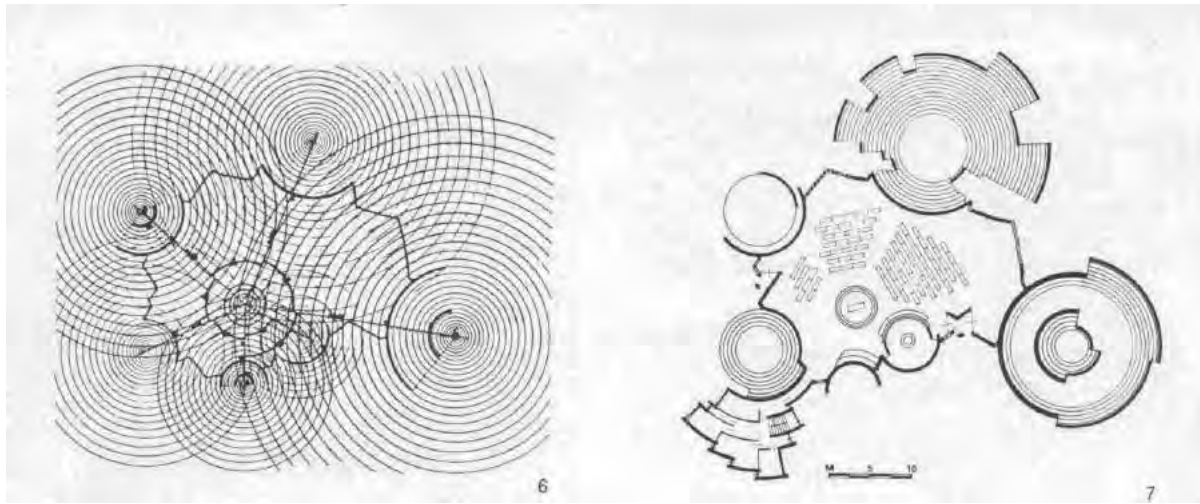
⁶ Gardella 1977.

⁷ Pagliara 1977.

⁸ Pagliara, 1977, 206.

⁹ Superstudio 1977.

apartment block, rendered in glass and steel¹⁰. In a similar vein, the cathedral in Tarento by Gio Ponti, with its filigree western block, reproduces a medieval basilica¹¹. And the Church of the Holy Family in Salerno by Paolo Portoghesi is based on a polycentric and concentric grid that is published in *Bauen + Wohnen* next to the ground floor plan¹². This design draws inspiration from the Baroque churches of Guarini and Borromini. Portoghesi authored monographs about these architects and, in 1980, as curator of the Venice Biennale under the title “La presenza del passato”, he presented the “Strada Novissima”, another important step towards in the (re)introduction of history as an animating force in architectural design¹³.



Church of the Holy Family in Salerno. Design: Paolo Portoghesi and Vittorio Gigliotti, design grid and ground floor plan

After all these years, I still do not like, nor do I understand, the block of flats at the Gallaratese quarter in Milan (1970) by Aldo Rossi¹⁴. However, the architecture of post-war Italy, not to mention the work of Carlo Scarpa, was sufficient to entice a freshly graduated student of architecture to embark on a one month-long trip through Italy in the fall of 1977, one side on the way down and the other side on the way up. As I skipped the Cathedral of Taranto in Apulia, my final destination in the south was the summer resort by Nicola Pagliara in Castellabate, near Naples. Coming from Germany, daily life in the Italianit was more distinct and unique in those days: almost no one spoke a language other than Italian, there were almost only Italian cars on the streets, there was no fast food, and only a few international chains.

But for a newly graduated German architect, the Italians’ love affair with history could be irritating, too. The main reason concerned the different approaches to representative architecture during Fascism. Under Mussolini, modernism was accepted for the design of many representative buildings¹⁵, while Hitler’s architects were instructed to pursue an exaggerated and wildly over-scaled Neoclassicism for their state commissions¹⁶. For this

¹⁰ Belgiojoso 1977.

¹¹ Ponti 1977; Licitra Ponti 1990, 250 et seqq. and Irace, 172 et seqq.

¹² Portoghesi 1977, Priori 1985, 62 et seqq. and Pisani 1992, 22 et seqq.

¹³ Cfr. Priori 1985, 118.

¹⁴ Rossi 1977.

¹⁵ Bodenschatz, 2010, passim.

¹⁶ Cfr. Kiem 2015, passim.

reason, in the post-war years, the proponents of functionalism in Germany succeeded in discrediting all attempts on the part of architects to use historical references in their architecture. If an architect attempted to do this, their work was labeled as “fascist”. This belief on the part of architectural historians who championed the functionalist strain of the modern movement was even projected back to the two main architectural positions, i.e. Reformarchitektur and Neues Bauen, which emerged in the 1910s and 20s when Fascism in Germany was not yet in power¹⁷.

Needless to say, this attitude had consequences for architectural education in postwar Germany¹⁸. Architecture faculties either eliminated architectural history or let it become a kind of burden that well-educated, middle-class students were expected to endure. Theory, with the exception of occasional forays into early 20th century modernism, was almost non-existent. Students produced designs that were devoid of obvious historical associations, and if they did otherwise, they risked a bad grade. Oswald Matthias Ungers was one of the very few German architects who openly embraced architectural history as a basis for his architectural designs and as an integral part of his teaching¹⁹. However, during the 1970s, he was resident at Cornell University in the United States. For those who stayed in Germany, the architecture of two other famous architects of the Seventies, also from the Rhineland, Gottfried Böhm²⁰ and Heinz Bienefeld²¹, reveals just how far historical allusions were allowed to go: only very abstract or highly aestheticized forms were permitted, and all architectural language that the Nazis might have used had to be avoided.

Nevertheless, as the century drew to a close, the strong, post-war functionalist dogma slowly faded in Germany. The West Berlin IBA (International Building Exhibition 1984-1987), which included the goal to reconstruct Berlin’s pre-war inner-city urban structure, made one remarkable step in this direction²². Despite some attempts to the contrary, most of the designs for this housing program remained relatively modernist, even if the urban design followed the old street pattern and building sites were reduced to the size of the pre-war parcels. It is probably not a coincidence that the IBA adopted the term “critical reconstruction”, found in a quote from Nicola Pagliara in the 1977 issue *Bauen+Wohnen*, to describe its work. After all, Vittorio Magnago Lampugnani was the main advisor to the IBA’s director, Joseph Paul Kleihues.

On a more personal level, for me, the Italian architecture of the nineteen seventies proved to be an eye opener. It taught me that being an architect and being a historian did not have to be two distinct or contrasting professional identities. An architect could be a historian---and vice versa. This encounter with Italy provided the threshold for myself, as a newly graduated architect, to find his way to architectural history. For this reason, I want to dedicate this lecture to Nicola Pagliara.

On my 1977 trip, as I sat in a street cafe in Castellabate, just south of Naples, my gaze alternating between Nicola Pagliara’s holiday resorts in front of me and the text about it in *Bauen + Wohnen*, a person at the table asked me, in perfect German, how I liked this architecture. Naturally I answered that like it a lot. He said, “I am the architect of it.” Thereafter for a few days I experienced what it means to love architecture and its history the

¹⁷ Cfr. Kiem 2009 (b) *passim*.

¹⁸ Neumann 2002, 371 and 378.

¹⁹ Kieren 1994, *passim*.

²⁰ Voigt 2006, *passim*.

²¹ Voigt 1999, *passim*.

²² Bodenschatz 2010, *passim*.

Italian way: to be obsessed by it intellectually and to be enriched by it emotionally as the basis for a fulfilling professional life²³.



View over Naples from the studio of Nicola Pagliara

²³ Source of illustrations: 1-3: Bauen+Wohnen [building + home], June 1977; 1: front; 2: p. 207; 3: p. 212. 4: Author, fall 1977.

Bibliography

- L. B. Belgiojoso, «Moderne Architektur und historische Umgebung», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 231-233.
- H. Bodenschatz et al., *Learning from IBA – die IBA 1987 in Berlin*, Berlin 2010 (http://www.stadtentwicklung.berlin.de/staedtebau/baukultur/iba/download/Learning_from_IBA.pdf of July 19, 2017).
- H. Bodenschatz et al., *Städtebau für Mussolini; auf dem Weg zu einem neuen Rom*, Berlin 2013.
- I. Gardella, «Über Funktionalismus», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 228-230.
- F. Irace, *Gio Ponti; La casa all'italiana*, Milano, Electa 1988 (Documenti di architettura 33).
- J. Joedicke, «Über Architektur in Italien», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, p. 205.
- K. Kiem, *Die Freie Universität Berlin (1967-73); Hochschulbau, Team-X-Ideale und tektonische Phantasie*, Weimar, VDG, 2009 (a).
- K. Kiem, «Fast wahr»; *Stilauseinandersetzungen als Farce*, in Lehrstuhl für Baugeschichte an der RWTH Aachen (ed.) Festschrift für Jan Pieper, Aachen 2009 (b), pp. 129-138. Cf. the extended version: <http://saxaloquuntur.net> from July 19, 2017.
- K. Kiem, «Versuch über eine Stele; Anmerkungen zur Baugeschichte und Bedeutung der Siedlungen Onkel Toms Hütte und Fischtalgrund in Berlin-Zehlendorf», in *Otra Historia; Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*, edited by Juan Calatrava et al., Lampreave, Madrid, 2015, pp. 344-355.
- M. Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zürich et al., Artemis, 1994
- L. Licitra Ponti, *Gio Ponti; the complete work 1923-1978*, London, Thames and Hudson, 1990.
- V. Magnago-Lampugnani, «Zur Situation der Architektur in Italien», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 234-237.
- A. Mangiarotti, «Industrialisiertes Bauen und Nutzerbeteiligung», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 225-227.
- D. Neumann, «Teaching the History of Architecture in Germany, Austria, and Switzerland: Architekturgeschichte vs. Bauforschung», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 61, n. 3, 9/ 2002, pp. 370-380.
- N. Pagliara, «Mißtrauen gegenüber der Routine», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 206-208.
- M. Pisani, *Paolo Portoghesi*, Milano, Electa, 1992 (Documenti di architettura, 64).
- G. Ponti, «L'architettura si fa coi pensieri», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 238-240
- P. Portoghesi and V. Gigliotti, «Kirche der Heiligen Familie, Salerno», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 211-213.
- G. Priori (ed.), *Paolo Portoghesi*, Bologna, Zanichelli, 1985 (Serie di architettura, 18).
- A. Rossi, «Peripherie und Stadtkern», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 214 et seq.
- G. Stöckmann (ed.), *Karl Kiem*, Siegen, Universi, 2016, p. 65.
- Superstudio, «Mindscapes; Tod oder die öffentliche Meinung über Zeit und Erinnerung», *Bauen+Wohnen*, 32, 6/1977, pp. 218-220.
- W. Voigt (ed.), *Heinz Bienefeld (1926-1995)*, Tübingen, Wasmuth, 1999 (Sammlung des DAM, Vol. III).
- W. Voigt (ed.), *Gottfried Böhm*, Berlin, Jovis, 2006.

Architettura, viaggi e diplomazia nel XIX secolo. Stendhal e i fratelli Caftangioglou in Italia

Vassiliki Petridou

Università di Patrasso – Patrasso – Grecia

Parole chiave: Caftangioglou-Tavernier, Stendhal, viaggi, turismo, architettura del XIX secolo.

1. La relazione tra Stendhal e i fratelli Caftangioglou-Tavernier

I fratelli Lissandro e Lissimaco Caftangioglou-Tavernier erano nati in Grecia e nel 1818, dopo la morte del padre, si trasferirono a Marsiglia. Nel 1826, dopo il secondo matrimonio della madre Fanny Tavernier, di origine francese, si spostarono a Civitavecchia¹.

Lissimaco (1805-1858) nel 1834 dopo tanti tentativi della madre² era riuscito ad ottenere il posto di Cancelliere del Consolato Francese negli Stati della Chiesa a Civitavecchia³.

Lissandro⁴ (1811-1885) studia architettura nella Accademia di San Luca a Roma⁵ negli anni. 1827-1836. Era un momento di grande prestigio per l'Accademia dove insegnavano i principali architetti dello stato pontificio ai quali spettavano le maggiori imprese edilizie governative. L'insegnamento, sotto l'influenza del Canova e del Thorwaldsen, coltivava un criterio di scelta di valori artistici dando occasione di usufruire degli stimoli provenienti dagli scavi e dai rilievi dei monumenti antichi. Contemporaneamente i nuovi indirizzi della critica internazionale non permettevano il riconoscimento di un unico tipo di bellezza architettonica, né perciò la prevalenza di uno stile architettonico sugli altri, fatto che conduceva allo studio di tutti i tipi di architetture del passato⁶.

Nel 1831 Marie-Henri Beyle, alias Stendhal (1783-1842), è nominato Console di Francia a Civitavecchia, negli Stati della Chiesa dove è rimasto fino alla sua morte nel 1842.

La vita dei tre si intreccia tra cultura, viaggi e diplomazia, nonostante la diversità delle strade seguite da ognuno di loro.

Per Stendhal il posto di Console a Civitavecchia era considerato poco idoneo e dall'inizio cercava tutti i modi per dedicarsi il meno possibile. La presenza di Lissimaco Caftangioglou-Tavernier è apparsa all'inizio come una soluzione conveniente che però molto presto si è trasformata in un rapporto assai complicato⁷. La relazione tra Stendhal e Lissimaco è descritta come una terribile avventura che ha pesato moltissimo su Stendhal⁸. Il periodo della loro

¹ Pass-port de Lissimaco Caftangioglou, Società degli Amici del Popolo di Atene. Y. du Parc, «Il signor Lisimaco Chancelier de Stendhal», in *Dans les sillages de Stendhal*, Les éditions de Lyon, Lyon, 1955, p. 96.

² Fondo Bucci, 2096: Civitavecchia, 26 décembre 1830, Ad Horace Sebastiani. Parte di una lettera, minuta.

³ Y. du Parc, «Stendhal, Lysimaque et Fabreguettes, lettres de Malte», in *Revue d'Histoire Diplomatique*, janvier-mars, n. 1, 1958.

⁴ Su Lissandros Caftanzoglou, vedi: D. Philippidis, *The Life and Work of the Architect Lysandros Caftanzoglou*, Athens, Ministry of Culture, ETBA, 1995. V. Petridou, «Gli studi e la formazione teorica di Lissandro Caftangioglou», in *Città e Architettura Neoclassica*, Atti del Convegno Nazionale di Storia di Architettura, Salonicco, 1983, pp. 216-222.

⁵ Lissandros Caftangioglou durante i suoi studi vince vari premi: nel 1828 il primo premio per il disegno della decorazione della cornice del Tempio di Giove Tonante, nel 1829 il premio di incoraggiamento per il progetto di una ricca casa colonica. Nel 1834 partecipa e vince il primo premio per il progetto di una Università per duemila studenti all'Accademia di Milano.

⁶ Nello stesso momento a Roma sono pensionnaires dell'Académie de France: Léon Vaudoyer, Henri Labrousse, Félix Duban, Louis Duc, Emile Gilbert, Ingres, Hector Berlioz, Horace Vernet. Vedi: Henry Lapanze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, tom. II (1802-1910), Paris Libraire Plon, 1924.

⁷ G. F. Grechi, «Le scuse del Tavernier», in *La Martinella di Milano*, Milano, volume XXXVIII, Fascicolo I-II, gennaio-febbraio 1984, pp.14-16, dove esiste una ampia bibliografia sul tema.

⁸ G. F. Grechi, «Stendhal et Lyssimaque. Des précisions nouvelles sur le conflit de 1838 d'après un brouillon de lettre de Stendhal», *Stendhal Club*, n. 66, 1975.

coabitazione è caratterizzato come il peggior momento della vita dello scrittore ed è stata analizzata da ricercatori e studiosi dando avvio a numerosi studi e ricerche⁹.

Stendhal era rimasto per lunghi periodi del tempo (quasi sette mesi all'anno) lontano dalla sede di Civitavecchia, senza contare i due grandi soggiorni a Parigi nel 1834 e dal 1836 al 1839 per un periodo di tre anni¹⁰. La gestione del Consolato, affidata a Lissimaco, era garantita tramite la corrispondenza dei due uomini¹¹.



Lissandro Caftangioglou, Civitavecchia, acquarello,
Collezione R. Caftangioglou

Nel frattempo i fratelli Caftangioglou, dopo la partenza della madre nel 1833 per Creta, erano rimasti soli in Italia. Un taccuino di schizzi conservato nel Fondo Stendhaliano Bucci a Milano, che secondo noi appartiene a Lissandro, e un acquarello che rappresenta il porto di Civitavecchia di Lissandro Caftangioglou che appartiene alla famiglia Caftangioglou, testimoniano che quest'ultimo trascorresse del tempo con suo fratello a Civitavecchia. Fino ad oggi la ricerca non ha portato frutti su un eventuale incontro tra Lissandro Caftangioglou e

Stendhal, ma sicuramente il giovane architetto conosceva l'opera dello scrittore.

Stendhal aveva già pubblicato *Rome, Naples et Florence* en 1817 e la seconda edizione era uscita nel 1827. *Promenades dans Rome* erano uscite nel 1829 e durante il suo soggiorno parigino scriveva il *Mémoires d'un touriste* edito nel 1838. Il *Journal d'un voyage dans le midi de la France* scritto nel 1838 è stato pubblicato dopo la sua morte nel 1927. Anche se le descrizioni dei luoghi realismo e fantasia, i libri dei viaggi e i racconti di Stendhal sulle località, la storia e la vita in Italia e in Francia nel corso della prima metà del XIX secolo avevano accompagnato i viaggiatori francesi nei loro tour.

2. Stendhal e il turismo

Stendhal è considerato uno dei più grandi viaggiatori del XIX secolo¹². I ricordi e le informazioni dei vari luoghi visitati sono presenti nei suoi scritti e formano molto spesso l'ambientazione dei suoi romanzi. Come è già stato notato¹³, nei suoi scritti si alternano le descrizioni reali con quelle inventate, elaborate comunque sulla base di ricordi e racconti. È il caso del "*Promenades dans Rome*" e del "*Mémoires d'un touriste*". Alcune volte i viaggi sono effettuati in seguito alla pubblicazione con lo scopo di correggere le impressioni e le sviste. Dettaglio che non ha sminuito per nulla la fama di questi testi i quali erano partiti da

⁹ Y. du Parc, «Il signor Lisimaco Chancelier de Stendhal», in *Dans les sillages de Stendhal*, Les éditions de Lyon, Lyon, 1955.

¹⁰ Y. du Parc, «De Rome à l'Acropole avec Stendhal», in *Stendhal e la Toscana*, G. C. Sansoni editore, 1962, Firenze, p. 164.

¹¹ V. Del Litto (Établissement du texte, préface et notes de), *Correspondance inédite de Stendhal consul de France dans les États Romains*, Bibliothèque du Voyage en Italie, Slatkine Genève, 1994.

¹² J. Cassou, «Du voyage au tourisme», in *Communications*, 10, 1967. Vacances et tourisme. pp. 25-23; doi: 10.3406/comm.1967.1141 http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1967_num_10_1_1141.

¹³ V. Del Litto, «Introduction», p. 6, in Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, ed. La Découverte, Paris, 1981.

iniziative commerciali e hanno avuto un tale successo da essere considerati delle vere e proprie guide turistiche. Ed è proprio Stendhal che ha introdotto nel 1838 in Francia il carattere positivo del termine *Turista*, un neologismo con un'accezione negativa proveniente dall'inglese, che si riferiva a un viaggiatore pigro e senza particolari interesse¹⁴.

Lo sviluppo del turismo principalmente verso la Francia e l'Italia era diventato all'inizio del diciannovesimo secolo una questione di massa¹⁵ e una innovativa e promettente impresa. Si differenzia dai viaggi d'erudizione degli intellettuali, degli artisti e dei dilettanti. Il desiderio di conoscere nuovi luoghi ha creato una cultura di viaggio con importanti connotazioni etiche, sociali e culturali. La popolazione delle città come Parigi, Londra, Berlino si divertiva guardando le immagini di Palermo, di Gerusalemme, di Versailles nelle grandi strutture dei Panorami¹⁶. Nello stesso momento sui giornali apparivano articoli di viaggiatori e varie descrizioni su luoghi storici mentre le guide turistiche dell'editore Karl Baedeker in Germania e gli *Handbooks for Travellers* di John Murray III in Inghilterra cominciavano ad essere pubblicate. Il viaggiatore moderno si incuriosisce per gli aspetti della quotidianità, annota tutto per ricordarsi, comunica con la gente locale, si ferma sui minimi dettagli senza sentirsi obbligato a valorizzare ogni informazione. È nato così il turista, una specie nuova di viaggiatore¹⁷.

Stendhal nei suoi scritti trasmetteva le sue opinioni sulla situazione politica della Francia e dell'Europa, su questioni culturali e storiche, aggiungeva informazioni sui vari periodi artistici, intrecciava i racconti che aveva sentito con le situazioni che aveva lui vissuto. Voleva far nascere nel lettore un spirito di curiosità, offriva ai viaggiatori un quadro culturale secondo le sue percezioni. Nei suoi testi troviamo: «*des impressions pleines de charme, des traits amusants, et des éclairs d'intelligence sur le caractère italien et sur les beaux-arts*»¹⁸. In più costruiva e offriva al viaggiatore un itinerario e un programma giornaliero da seguire, fatto che costituiva un'assoluta novità per la nuova esperienza di viaggi. Nel "*Mémoires d'un touriste*" il viaggiatore, un mercante di ferro, alterna nelle sue descrizioni della campagna francese l'ammirazione per le antichità con le informazioni storiche, i riferimenti sociali e politici della società del XIX secolo. Le osservazioni personali sono presenti e il risultato è lontano dall'essere oggettivo. Come hanno dimostrato le ricerche di Marc Boyer¹⁹ il turismo si basa principalmente sull'invenzione dei luoghi turistici. Il viaggio è l'inizio per il racconto, per la descrizione dei particolari dell'ambiente, della città, della campagna, di tutti quegli elementi che possono ispirare nell'osservatore un atteggiamento critico verso le decisioni umane. Certo l'importanza del viaggio si trova nell'abilità del viaggiatore di valutare le differenze delle civiltà, per comprendere la fatica umana, il simbolismo delle decisioni così come esse si registrano sulla materia, per separare la realtà dal mito. «*Je conseille au lecteur de ne croire que ce qu'il voit, le fait matériel; tout le reste change tous les trente ans, suivant la mode qui règne dans la science*» scrive nel *Mémoires d'un touriste*²⁰.

¹⁴ F. Robida, «Le tourisme, selon Stendhal», *Europe*, n. 519521, juillet-septembre 1972, pp. 197-206.

¹⁵ G. Bertrand, «En marge du voyage des élites dans l'Italie des Lumières. Du peuple regardé au peuple voyageur», in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 111, n. 2, 1999, pp. 847-881, doi : 10.3406/mefr.1999.4672, http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9891_1999_num_111_2_4672.

¹⁶ W. Benjamin, nei suoi appunti per i Passages di Parigi, critica questi nuovi spazi dove si producevano le nuove *experiences fanasmagoriques et fantasmeparastatiques*, là dove gli spettatori potevano ammirare i viaggi pittoreschi dentro una stanza, W. Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 1982, p. 590.

¹⁷ V. del Litto, nell'introduzione del *Mémoires d'un touriste* di Stendhal, La Découverte, Paris, 1981, p. 15, scrive: «...le «touriste» a été doté d'une identité nouvelle. Il ne part pas à l'aventure, à la découverte. Il a un but précis: vérifier sur place, à la lumière de sa propre expérience, le bien-fondé de ses opinions, de ses intuitions, sur les mœurs en France à un moment précis de l'histoire de celle-ci, ses institutions et leur avenir».

¹⁸ H. Martineau, *Rome, Naples et Florence*, Préface, ed. Le Divan, 1927, p. 15.

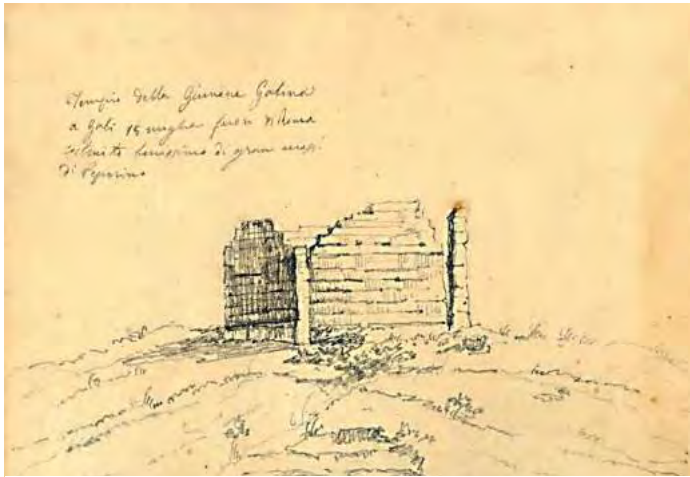
¹⁹ M. Boyer, *Histoire générale du tourisme du XVIe au XXIe siècle*, L'Harmattan, 2005.

²⁰ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, La Découverte, Paris, 1981, I, p. 144.

3. Il Taccuino nel Fondo Stendhaliano Bucci

Se Stendhal trasferisce la passione per i viaggi nei suoi testi letterari, Lissandro Caftangioglou seguirà altre vie, più vicine alla sua formazione d'architetto per fermare le impressioni dei suoi viaggi.

Nel Fondo Stendhaliano Bucci (Biblioteca Comunale Centrale Palazzo Sormani, Milano), il manoscritto MSS FSB 2488 è un Taccuino datato 1836 con dimensioni: mm 114 x 160 (c. 1r) son 21 fogli, con disegni, prospetti architettonici e appunti in italiano e in francese. Si tratta prevalentemente di disegni e prospetti architettonici di alcuni monumenti di Roma e dintorni, affiancati da didascalie esplicative e appunti. Il manoscritto è pervenuto con il nucleo originario del Fondo rimasto a Civitavecchia in seguito alla morte di Stendhal. Giacché nel periodo 1836-1839 Stendhal era a Parigi ci sembra plausibile che il taccuino appartenga a Lissandro Caftangioglou, rimasto sul posto in una delle visite a suo fratello. Nelle pagine del piccolo album si trovano descrizioni di colonne, fregi, e cornici. Sono raffigurati disegni di templi e luoghi d'antichità nei dintorni di Roma. Gli schizzi fatti a mano a matita mostrano tra l'altro: l'acropoli e Il tempio di Giunone (Iuno Gabina) di Gabi (c. 20r), la cornice del maschio, la cornice del basamento e il modiglione d'angolo dell'Ottagono della fortezza del Civitavecchia (c. 10r), un palazzo romano ad acquarello (c. 12v), chiese romane (c. 8r., c. 12r), note sul viaggio da Marsilia verso Vienna (c. 7r), riferimenti al libro *Nouvelle*



Lissandro Caftangioglou, Album con disegni, prospetti architettonici e appunti. 1836. MSS FSB 2488. Fondo Stendhaliano Bucci. Biblioteca Comunale Centrale Palazzo Sormani, Milano, -c.20r: "Tempio della Giunone Gabina..."

Architecture Pratique, où Bullet Rectifié et entièrement refondu; par feu M. A. Miché - Deuxième édition, 1825 PARIS, Chez Villet, Libraire (c. 5r), considerato un libro fondamentale per la scienza delle costruzioni. Prove queste che mostrano l'interesse del giovane architetto per i resti dell'architettura nel suolo romano ma anche per l'architettura rinascimentale e barocca. Gli schizzi per il vestibolo di San Pietro (c. 2v) e lo studio di tutte le dimensioni interne e dei dettagli della chiesa di San Pietro (c. 16v, c.17v, .18r), fanno parte delle sue ricerche sul dimensionamento degli spazi architettonici.

Schizzi e appunti dettagliati per la tomba di Pio VII Chiaramonti, collocata nella Cappella Clementina

nella Basilica di S. Pietro in Vaticano realizzata da Thorvaldsen che fu condotto a termine nel 1831 (c. 3r) daranno avvio ad una raccolta di disegni per monumenti funebri che oggi si conservano nell'Archivio di Architettura Neogreca nel Museo Benaki di Atene nella collezione di disegni di Lissandro Caftangioglou.

Un interesse per le regole generali di architettura si dimostra negli appunti dove sono riportate le lunghezze di varie chiese in pollici romani, c. 2v (S. Sofia di Costantinopoli, S. Paolo fuori le mura di Roma, S. Petronio di Bologna, Duomo di Milano, Duomo di Firenze, S. Paolo di Londra, S. Pietro di Roma).

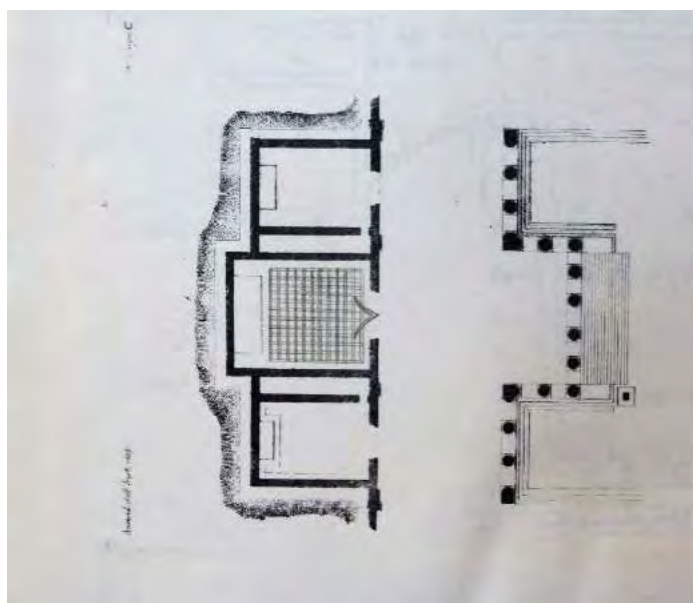
Il bozzetto alla c. 14v con la nota "Lisimaco ammirando la bella veduta dell [sic] tramonto/ del sole/ 1836/ 8 settembre", è sicuramente di mano di suo fratello Lissandro, che annota tutto nel taccuino costruendo così il suo *journal de voyage*.

4. Lissandro Caftangioglou e i suoi viaggi

Appena finito gli studi e prima di cominciare la sua carriera di architetto pubblica due saggi negli annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica. L'Istituto era stato fondato nel 1829 con lo scopo di promuovere lo scambio di notizie sulle antichità classiche provenienti da scavi, ricerche archeologiche e viaggi. Architetti e archeologi inviavano disegni e materiale archeologico poco conosciuto, oppure da siti appena scoperti per essere pubblicati nel Bollettino di Corrispondenza Archeologica.

Il primo²¹, in forma di lettera indirizzata a Emilio Braun, segretario ed editore dell'Istituto Archeologico a Roma, è del 1838 e si riferisce alle antichità romane della Francia. Il suo itinerario comprende Autin, Lione, Vienna, Orange, Carpentras, Nimes, Arles, S. Remy.

Il secondo²² si riferisce alle antichità romane in Italia pubblicato nel 1839. Il suo itinerario comprende Milano, Brescia, Verona, Vicenza, Firenze.



Ricerche ed Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia. Parte II, dell'Italia, Annali, 1839, tavola d'aggiunta C: Pianta del tempio di Brescia pubblicata ed illustrata dal signor Lisandro Caftangioglou

Caftangioglou dimostra grande interesse per gli ultimi scavi archeologici di ogni luogo che visita e talvolta propone il loro utilizzo per usi contemporanei. Nel caso dell'Arena di Nimes propone il suo uso per "pubblici trattenimenti" visto il buon stato in cui si trova il monumento (nel 1863 l'Arena è stata ristrutturata e consegnata per uso pubblico)²³.

Prima del viaggio raccoglie tutte le informazioni disponibili sui luoghi da visitare e si informa sui disegni già pubblicati. Loda l'interesse dei governi e delle autorità locali per quanto riguarda la creazione di musei e per il restauro dei monumenti, o ancora per l'interesse che dimostrano per la loro manutenzione e il loro studio: «Di tutti questi monumenti la città ha ordinato un'accurata

illustrazione...e di ciò veramente si rende Brescia assai benemerita, siccome quella che per la prima ha dato l'esempio di pubblicare i monumenti patri a spese pubbliche; ed è a far voti che le città circonvicine, le quali non la cedono in simili ricchezze, imitino il bello esempio che è l'indizio più manifesto del progresso verso tutti gli avvantaggiamenti civili»²⁴. Per i monumenti in Francia propone un studio di tutte le antichità come quello fatto in Egitto e in Grecia durante le Spedizioni Scientifiche da un gruppo di scienziati in modo da ottenere

²¹ *Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia*, Lettera di Lysandros Kaftangioglou al ch. Sig. dott. Emilio Braun, segretario-Editore dell'Istituto Archeologico, Roma 1838, Estratto dagli Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, vol. X, pp. 88-102.

²² Lisandro Kaftangioglou, *Ricerche ed Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia, Parte IIa, dell'Italia*, Annali, 1839, pp. 181-195, tavole d'aggiunta: C, D, E, F.

²³ *Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia*, Lettera di Lysandros Kaftangioglou al ch. Sig. dott. Emilio Braun, p. 96.

²⁴ Lisandro Kaftangioglou, *Ricerche ed Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia, Parte IIa, dell'Italia*, Annali, 1839, p. 183.

risultati epistemologici²⁵. Ritiene estremamente importante per l'artista lo studio da vicino dei resti antichi facendo riferimento agli errori che ha commesso Palladio nell'esecuzione dei disegni per il Tempio di Diana o il Panteon di Nimes²⁶. Alla fine del suo secondo articolo allega quattro disegni inediti conservati alla Galleria degli Uffizi di Firenze, riprodotti da lui, che fanno riferimento alle antichità di Roma, con lo scopo di contribuire alla loro divulgazione e al loro studio. Allega inoltre due disegni da lui stesso eseguiti della pianta del tempio capitolino a Brescia e del teatro romano di Verona²⁷.

5. Conclusioni

Lissimaco Caftangioglou resta a Civitavecchia dopo la morte di Stendhal fino al 1848. Continua la sua carriera di diplomatico, senza però riuscire ad ottenere un posto di Console. Nel 1856 rientra a Parigi dopo aver vissuto parecchi anni a Baghdad²⁸.

Lissandro Caftangioglou dopo gli studi e un periodo di viaggi si stabilisce ad Atene dove nel 1844 diventa direttore del Politecnico, fino al 1862. Uno degli architetti più importanti della Grecia del XIX secolo, Caftangioglou ha cercato di elevare il Politecnico al livello di un'Accademia dell'arte raffinata, con l'introduzione di concorsi e mostre annuali e dando l'avvio a discorsi ufficiali e solenni cerimonie pubbliche, onorate dal re stesso.

La teoria architettonica di Caftangioglou è caratterizzata dal riconoscimento dell'arte come mezzo per l'educazione di un popolo e dall'importanza della scienza per l'istruzione di un architetto. Lo sviluppo artistico è dunque per Caftangioglou un elemento importantissimo per l'evoluzione del senso del bello di una società, dato che nessun popolo è privilegiato rispetto agli altri per quanto riguarda la virtù, l'intelligenza e l'ardimento.

In più dimostrava un grandissimo interesse per la salvaguardia dei resti dei monumenti di tutte le epoche, atteggiamento comune con Stendhal.

L'interesse per gli scavi, i viaggi e les promenades di Stendhal alimentavano l'interesse per il Patrimonio. Stendhal non era solo uno dei pionieri sulla questione del turismo ma per il suo ruolo di funzionario statale si interessava anche di politica dei Beni Culturali, di Patrimonio e dei Musei²⁹.

Anche Caftangioglou ha continuato tutta la sua vita a interessarsi alla Ricerca archeologica e ad approfondire osservazioni fatte durante i viaggi. In un articolo scritto nel 1882 alla Revue Générale de l'architecture et de Travaux Publics di Cesar Daly, a proposito dell'uso della calce nella architettura degli Egizi e dei Greci si ricorda di un frammento di volta che aveva visto al Museo di Lione durante la visita del 1838³⁰.

²⁵ Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia. Lettera di Lysandros Kaftangioglou al ch. Sig. dott. Emilio Braun, p. 101: «Saria da augurare che il Governo dichiarasse questi monumenti nazionali, e che un fondo bastevole assegnato dalle Camere rendesse tanti monumenti, benchè degradati, degni del suolo ove esistono; come ancora che una commissione appositamente stabilita avesse facoltà di fare un diligente parallelo colle fabbriche romane dell'Italia; opera che ben s'appajerebbe con la grande della spedizione d'Egitto ordinata da Napoleone e con quella della Grecia da Carlo X, e che nel risultamento sarebbe più utile e più gloriosa massime per questo che si tratta di cose patrie».

²⁶ Op. cit., p. 94.

²⁷ 1. Pianta del tempio di Brescia, 2. Saggio della pianta del teatro Monga a Verona, pubblicata ed illustrata del signor Lisandro Kaftangioglu. Fac-simili di disegni architettonici che si trovano inediti nella galleria degli Uffizi a Firenze, portati in luce dal sig. Lisandro Kaftangioglu: Foro di Augusto e duo colonne con indicazione della misura antica sul piede; Portico detto di Filippo; Teatro di Ferento.

²⁸ Y. du Parc, «Il signor Lisimaco Chancelier de Stendhal», in *Dans les sillages de Stendhal*, Les éditions de Lyon, Lyon, 1955, p. 140. F. Boyer, «Pour le dossier de Lysimaque Tavernier», in *Le Divan*, n. 193, juillet-août, 1935.

²⁹ *Stendhal, la Bourgogne, les musées, le patrimoine*, Textes recueillis par Francis Claudon, Biblioteca Stendhal, «Studi», p. 254, 1997.

³⁰ *Revue Générale de l'architecture et de Travaux Publics*, vol. 39, 1882, col. 123'124.

Possiamo concludere sottolineando che esistono differenze ma anche analogie tra i viaggi di Lissandro Caftangioglou e di Stendhal.

Il primo, un espatriato dalla Grecia, intraprende un viaggio di studio sulla scia del “Grand Tour”, osserva, studia, raccoglie informazioni sulle antichità e cerca di costituire un bagaglio di conoscenze utili per il suo avvenire. I viaggi seguono l’itinerario di Stendhal. Si concentra sull’Italia e sulla Francia con l’obiettivo di studiare l’architettura romana ma anche tutto quello che può essere utile nel lavoro dell’architetto. Costituisce un dossier con informazioni che possono servire a progettare monumenti, edifici funebri, case unifamiliari³¹. Nello stesso momento si introduce nell’ élite artistica e politica con le amicizie che instaura durante i suoi viaggi. Lissandro Caftangioglou influenzato forse dall’ambiente e dai suoi soggiorni a Civitavecchia diventa un cosmopolita, agisce come un diplomatico delle arti, caratteristica che conserva durante tutta la sua vita³².

Stendhal, racconta le sue esperienze per suggerire ai suoi lettori la voglia di conoscere, per protestare contro tutto quello che considera nocivo. Si sposta da un luogo all’altro alla ricerca di *bonheur*; di nuove esperienze, non si stanca di apprendere per poter informare. Descrive i paesaggi; critica, riflette sulle usanze. *Touriste curieux et intelligent observateur* viaggia per osservare la società, per ispirarsi per i suoi libri e considera il turismo un’attività intellettuale³³. Il suo entusiasmo davanti alle opere d’arte e l’effetto su di lui è noto nella psicologia con il termine la *sindrome di Stendhal* che si riferisce allo stato d’animo del viaggiatore e all’eccitazione provocata da uno choc culturale³⁴. Nel suo *Rome, Naples et Florence* scrive: «*J’étais dans une sorte d’extase, par l’idée d’être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J’étais arrivé à ce point d’émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j’avais un battement de cœur, ce qu’on appelle des nerfs, à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber*»³⁵.

Sicuramente esiste un legame tra la formazione architettonica del greco e l’infaticabile spostamento del francese. Gli scritti di Stendhal e Caftangioglou dimostrano la loro volontà di lasciare le tracce dei loro spostamenti ai posteri per istruire alla cultura del viaggio e all’osservazione. Con modi diversi trasferiscono la passione provata durante i loro viaggi, nelle loro opere: lo scrittore nei suoi testi letterari e nei resoconti dei suoi percorsi e l’architetto nelle sue ricerche e nei suoi progetti.

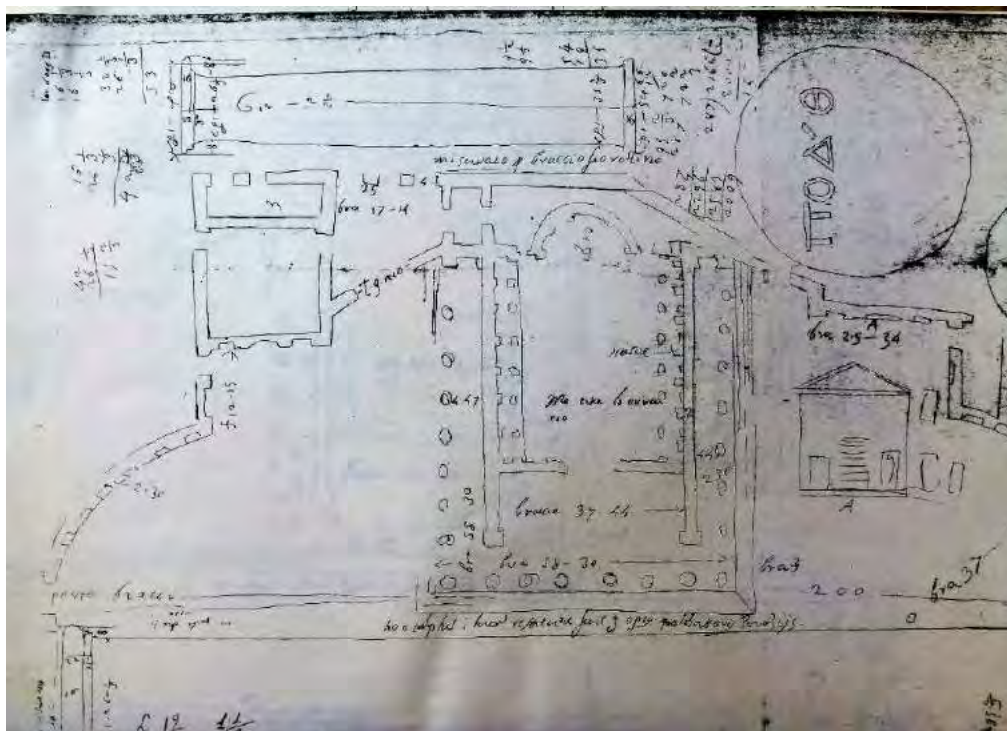
³¹ Vedi Fondo Lissandro Caftangioglou, Archivio di Architettura Neogreca, Museo Benaki Atene.

³² D. Philippidis, *The Life and Work of the Architect Lysandros Caftanzoglou*, Athens, Ministry of Culture, ETBA, 1995, p. 200.

³³ G. Bertrand, «Un voyageur dans le sillage des Lumières. Stendhal lecteur des guides et récits de voyage en Italie du XVIIIe et du début du XIXe siècle», in Gilles Bertrand (sous la direction de), *La culture du voyage Pratiques et discours de la Renaissance à l’aube du XXe siècle*, L’Harmattan, 2004. V. del Litto, «Quand le “touriste” visitait les musées en 1838. Notes marginales», in *Stendhal Club*, n. 66, 1975.

³⁴ G. Magherini, *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell’arte*, Firenze, 2003, prima edizione 1992.

³⁵ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826, t. II, p. 102.



Ricerche ed Osservazioni sopra varii monumenti antichi della Francia e dell'Italia. Parte II, dell'Italia, Annali, 1839, tavola d'aggiunta D: Fac-simili di disegni architettonici inediti che si trovano nella galleria degli Uffizi a Firenze, recati in luce dal sig. Lisandro Castangiogli: Foro di Augusto e due colonne con indicazione della misura antica sul piede

La modernità architettonica e urbana in Italia nelle guide turistiche in lingua francese (1950-1970)

Joanne Vajda

École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais – Paris – Francia

Parole chiave: architettura moderna, storia urbana, guide turistiche, Gio Ponti, P.L. Nervi, Le Corbusier.

1. Le guide – strumento di diffusione di una cultura di massa

Com'è descritta l'Italia nelle guide di viaggio francesi pubblicate negli anni del miracolo economico? In che modo queste guide fanno emergere la modernizzazione architettonica e urbana dell'Italia in un'epoca di spettacolare crescita economica per il Bel Paese? Analizzeremo come la visione proposta ai turisti francofoni entri in risonanza con le trasformazioni in corso in altre parti d'Europa, a cominciare dalla Francia del cosiddetto «trentennio glorioso» (1945-75). Rifletteremo in che modo le guide influenzino la ricezione di un'architettura recente e spesso audace da parte del grande pubblico, osservando la visione che esse propongono sugli architetti dell'epoca.

Le guide di viaggio sono strumenti di diffusione di una cultura architettonica e urbana. Tuttavia, a prescindere dal periodo di pubblicazione, l'elemento che vi prevale è il fascino per il patrimonio architettonico. Gli autori preferiscono soffermarsi sulle realizzazioni appartenenti alla storia dell'architettura. Nelle guide del ventennio 1860-1880 l'architettura recente è praticamente invisibile. Per parlare della trasformazione di un territorio sono necessarie conoscenze specifiche e aggiornamenti regolari delle guide stesse, il che può spiegare la preferenza per il patrimonio storico: cosa che d'altronde risulta anche funzionale al gusto per l'eclettismo che caratterizza questo fine secolo. Valorizzare la storia di un determinato luogo descrivendone i monumenti antichi consente di restare al di fuori della realtà politica.

Un secolo dopo, che ruolo viene riservato alla modernità architettonica e urbana nella descrizione di un Paese in cui è sin troppo facile dirigere lo sguardo del viaggiatore verso l'architettura dei secoli precedenti? Quali rappresentazioni del Paese sono veicolate dalle descrizioni dello spazio urbano e del territorio contenute nelle guide? In che modo quel discorso rende possibile al grande pubblico l'appropriazione dei nuovi approcci relativi allo sviluppo urbano e alle ardite costruzioni frutto della collaborazione tra architetti e ingegneri? Il presente studio si basa su una quindicina di guide turistiche in lingua francese uscite tra il 1950 e il 1970, appartenenti a note collane (Guide Bleu, Baedeker, ecc.) e/o pubblicate in collaborazione con l'ENIT – Ente Nazionale Industrie Turistiche oppure con il Touring Club italiano¹.

2. L'Italia, «un antico Paese nuovo di zecca»²

Il turista del secondo dopoguerra viene incoraggiato a godere della natura, delle bellezze paesaggistiche, dello sci, delle spiagge e delle vetrine eleganti delle grandi città, a divertirsi e a interessarsi all'economia del Paese, più che a trascorrere il proprio tempo visitando collezioni di opere d'arte³. E a dirlo è nientemeno che il Baedeker, la guida tratta dalle venti edizioni precedenti dedicate all'Italia settentrionale dal 1861 in avanti!

Il turismo culturale passa quindi in secondo piano, mentre dalle pubblicazioni analizzate si sviluppa ora un nuovo discorso sull'Italia, orientato a valorizzare la trasformazione del Paese, insistendo sulla sconfitta dell'analfabetismo e lo sviluppo dell'industria siderurgica, della cantieristica navale e delle fabbriche automobilistiche e tessili.

A partire dai primi anni Cinquanta del '900 viene ribadito che i danni provocati dalla guerra sono

¹ L'autrice ringrazia Paola Vallerga per la traduzione e la Bibliothèque du tourisme et des voyages di Parigi per il prezioso aiuto prodigato e per l'autorizzazione a riprodurre le illustrazioni.

² *Les guides modernes Fodor, Italie*, Paris, ed. Pallas, 1957, quarta di copertina [Guida Fodor].

³ *Baedekers. Guide automobile, L'Italie du Nord*, prima edizione, Bruxelles, Ed. de Visscher, 1955, p. 29 [Baedeker].

ormai stati riparati. Diverse guide degli anni Sessanta accennano all'architettura fascista, citando l'esempio di Forlì, «città tipicamente fascista [...] sovraccarica di finto marmo»⁴ o dell'EUR, di cui la guida Julliard consiglia la visita agli appassionati di architettura moderna. Il Palazzo dei Congressi di Libera viene presentato come «un edificio unico in Europa». Degli altri si dice che sono «moderni sotto il profilo tecnico, ma classici nello spirito»⁵.

Delle zone rurali si sottolinea lo scarsissimo sviluppo, benché complessivamente più arretrate nel Sud che nel Nord, che invece gode di «scuole, ospedali moderni e una rete di vie di comunicazione in buone condizioni». Il piano di modernizzazione del Mezzogiorno costituisce una «costante preoccupazione dell'attuale governo». Il miglioramento delle condizioni di vita appare l'urgenza assoluta, «e per questo il comunismo annovera numerosi adepti in queste regioni»⁶.

Secondo la Guide Vert del 1961, appunto per ridurre il divario tra Nord e Sud il piano Vanoni ha inaugurato una politica fondata sulle grandi opere pubbliche, raccomandando la nascita di fiere commerciali, l'industrializzazione e lo sviluppo turistico. Quello che si intende far emergere è il «volto dell'Italia moderna» e l'«interpretazione viva del passato e del presente»⁷. Ecco che, a seconda delle guide, Napoli risulta essere talvolta un «notevole polo industriale», pur soffrendo di «carezza di alloggi e di sviluppo moderno»⁸, talora una «città di una povertà allucinante» in confronto «alle periferie di Marsiglia, oggi fortunatamente ricostruite da Le Corbusier»⁹. Peraltro l'autore della guida Fodor fa notare che anche in Italia «gli architetti che hanno curato la ricostruzione delle città distrutte e ampliato i nuovi quartieri [sono] molto influenzati da Le Corbusier»¹⁰.

Georges Mikes, coautore della guida Fodor, nota il gran numero di occasioni di aggregazione rivolte agli ingegneri in tutta Italia: al pari della Vespa, si tratta di un modo per sottolineare la modernizzazione del Paese. Nella primavera del 1952, in concomitanza con la comparsa del televisore e lo sviluppo del campeggio, «nuova forma di turismo sportivo»¹¹, Air France intensifica i collegamenti aerei con l'Italia, la cui rete stradale è unanimemente giudicata dalle guide una delle migliori d'Europa, con autostrade [in italiano nella guida] dotate di stazioni di servizio moderne e ben attrezzate e «strade statali [in italiano nella guida] [...] di ottima costruzione» secondo Baedeker, a cui tuttavia non sfuggono i danni conseguenti: «Purtroppo autostrade e strade statali sono spesso costeggiate da numerosi cartelloni pubblicitari, che deturpano il paesaggio»¹². La stessa guida elenca 35 ostelli della gioventù e 250 campeggi ufficiali nell'Italia settentrionale nel 1953, come a dire che gli svaghi si vanno democratizzando. A Marina di Massa un «grande edificio cilindrico di quindici piani [...] funge da casa per ferie per i figli dei dipendenti Fiat»¹³. La guida Fodor annovera l'«hotel a forma di torre»¹⁴ a Sestriere, anch'esso colonia Fiat, dovuta al medesimo architetto Vittorio Bonadè Bottino. Queste torri, costruite vent'anni prima, acquistano visibilità nel paesaggio descritto dalle guide, in quanto permettono di sottolineare le realizzazioni sociali e architettoniche delle industrie italiane, al pari della «modernissima città operaia»¹⁵ di Olivetti a Ivrea, contraddistinta da abitazioni su pilastri.

Sempre più frequenti le descrizioni delle stazioni sciistiche, grazie anche alle olimpiadi invernali del 1956 a Cortina d'Ampezzo, «il più importante centro di sport invernali delle Alpi italiane»¹⁶.

⁴ *Guide Sequoia, Italie Nord et Centre*, Paris Bruxelles, ed. Sequoia, 1963, p. 110 [Guida Sequoia].

⁵ H. Gault, C. Millau, *Guide Julliard de l'Europe*, vol. 1, Paris, Julliard, 1964, p. 130 [Guida Julliard].

⁶ Guida Fodor, 1957, p. 40.

⁷ Ivi, quarta di copertina.

⁸ G. Martineau (dir.), *Les guides Nagel, Italie*, Paris, Nagel, 1952, p. 609 [Guida Nagel].

⁹ Guida Fodor, 1957, p. 40.

¹⁰ Ivi, p. 72.

¹¹ Guida Nagel, 1952, p. 717.

¹² Baedeker, 1955, p. 38.

¹³ Ivi, p. 274.

¹⁴ Guida Fodor, 1957, p. 104.

¹⁵ F. Ambrière (dir.), *Les Guides Bleus, Italie*, Paris, Hachette, 1968, p. 304 [Guida Blu 1968].

¹⁶ Baedeker, 1955, p. 203.

Non meno valorizzate le stazioni balneari. A poco a poco il turismo diviene dunque un'industria proficua e l'Italia si trasforma in «un Paese per le vacanze»¹⁷.

3. Torino: dalla città monotona alla città attraente

A partire dal 1949 la guida Odé¹⁸ interpreta la trasformazione italiana attraverso rappresentazioni di città e regioni che si emancipano dalla cartografia classica, indicando in maniera spiritosa la modernizzazione del territorio. Sebbene la descrizione di Torino echeggi quella della guida Diamant del 1872, che la reputa una città monotona e la definisce moderna con una connotazione negativa, ricordando le chiese costruite «con gusto moderno» che «presentano scarsi motivi di interesse¹⁹», nella guida Odé Torino viene descritta come un agglomerato urbano «non brutto», in cui «gli architetti hanno tirato fuori dal cilindro una città nuova di zecca»²⁰ per parlare della trasformazione subita nell'epoca in cui la città era stata capitale del ducato di Savoia! «Torino manca di fantasia», evidentemente per «colpa degli architetti», responsabili di aver progettato «strade troppo dritte, troppo larghe, troppo lunghe», che non invitano alle passeggiate. La città è tuttavia il «Paradiso dell'Automobile, la Mecca della Seta sintetica». A volte la modernità fa capolino dietro una frase.

Nella guida Nagel del 1952, con prefazione di Jean Cocteau, Torino è una «grande città prevalentemente moderna»²¹, uno dei grandi poli industriali italiani. Via Roma, benché costruita tra il 1931 e il 1936, viene presentata come la più moderna d'Italia²². L'innovazione è evidenziata dalla descrizione della facciata della stazione ferroviaria, in fase di ricostruzione, composta da «una grande vetrata sovrastata da un arditissimo arco»²³, ma anche da una lunga descrizione di Torino Esposizioni, con una superficie di 34 mila metri quadri, «superba costruzione dovuta al conte e ingegnere Roberto Biscaretti di Ruffia»²⁴, inaugurata il 15 settembre 1948 in occasione del 31° salone internazionale dell'automobile. La guida non cita Pier Luigi Nervi, che pure proprio qui avrà modo di sperimentare per la prima volta un sistema di prefabbricazione strutturale in ferrocemento. Tale svista sarà rettificata nella Guide Bleu del 1968²⁵. La guida Nagel ricorda anche l'attiguo Teatro Nuovo, con una capienza di duemila spettatori. Modernità fa rima anche con intrattenimenti di massa.

Il Baedeker è sensibile ai «numerosi edifici moderni, tra cui diversi grattacieli, [che] sono stati costruiti»²⁶, alle tante fabbriche Fiat, Lancia, Snia Viscosa, ecc. Ecco che molto rapidamente Torino diviene «una delle città più attraenti», «di aspetto quasi interamente moderno»²⁷, secondo la Guide Bleu del 1956. La guida Fodor coglie anche lo «spirito progressista» del capoluogo piemontese²⁸, confermato dalla Guide Bleu del 1968, che evoca il «Museo dell'automobile, allestito nel 1960 in un ampio capannone di cemento armato progettato dall'architetto Amedeo Albertini»²⁹. Alla fine la modernità sembra essere stata accettata.

¹⁷ Guida Sequoia, 1963, p. 11.

¹⁸ D. Ogrizek, *Guides Odé, L'Italie*, Paris, Odé, 1949, pubblicata con il concorso dell'ENIT [Guida Odé].

¹⁹ A.-J. Du Pays, *Italie et Sicile*, 3° ed., Guide Diamant, Paris, Hachette et Cie, 1872, p. 9.

²⁰ Guida Odé, 1949, p. 214.

²¹ Guida Nagel, 1952, p. 61.

²² Vi si trovano edifici degli anni Trenta che rappresentano un simbolo di modernità: la Torre Littoria, «edificio commerciale alto 87 metri», la Torre Maratona, il Museo dell'automobile, lo stabilimento Lingotto «con una pista di collaudo sul tetto», l'aerodromo ecc., Baedeker, 1955, p. 268.

²³ Guida Nagel, 1952, p. 63.

²⁴ Ivi, p. 67.

²⁵ Guida Blu, 1968, p. 297.

²⁶ Baedeker, 1955, p. 268.

²⁷ F. Ambrière (dir.), *Les Guides Bleus, Italie. Touring club italien*, Paris, Hachette, 1956, p. 67 [Guida Blu 1956].

²⁸ Guida Fodor, 1957, p. 102.

²⁹ Guida Blu, 1968, p. 297.

4. Milano: l'eterna capitale dai quartieri sempre nuovi

Milano è spesso presentata nelle guide 1950-1970 come «la capitale economica del Paese, di cui costituisce il maggior centro industriale, commerciale e bancario»³⁰. La guida Odé ricorda i vari ampliamenti urbani, «nuovi quartieri con strade larghe e perpendicolari, all'americana, costeggiati da alti edifici di otto, dieci e talora quattordici piani, ma anche i massicci sfondamenti nel nucleo antico della città, analoghi a quelli di Haussmann a Parigi»³¹. L'autore nota l'esistenza di una «vasta periferia industriale» e tesse le lodi della mobilità della città moderna, percorsa da tram e automobili. Milano è descritta come una città moderna, con i suoi «nuovi quartieri esterni in continua crescita», in cui «si ergono nuovi, imponenti edifici, che talvolta raggiungono i venti piani»³², citando quelli di piazza Armando Diaz, iniziati prima della guerra e ancora incompiuti nel 1953, ideati dall'architetto Piero Portaluppi, peraltro non nominato. Diverse guide, tra cui Fodor, Guide Vert e Guide Bleu del 1968 associano Milano alla parola *grattacielo*.

Al di là dell'oggetto architettonico, la Guide Vert riporta una riflessione su scala urbana: «la scuola urbanistica italiana ha fama universale: basti ricordare l'EUR, [...], i grandi alberghi di Sestriere e della costa romagnola. Gio Ponti è l'architetto di Palazzo Montecatini e del Grattacielo Pirelli a Milano, [con] Pier Luigi Nervi, maestro del cemento armato. Anche la magistrale ricostruzione dei quartieri sinistrati di Catania, in Sicilia, si deve a questi due maestri»³³.

Nella sezione dedicata alla descrizione della città la guida Michelin riprende in maniera più dettagliata le informazioni su Milano, con parole di elogio per la sua trasformazione, realizzata «sotto l'impulso del celebre architetto Gio Ponti». E pazienza se non tutti i grattacieli elencati (alcuni a mala pena ultimati) non sono suoi: il Centro Svizzero (architetto Armin Meili, 1952): 22 piani; la Torre Breda: 31 piani (architetti Mattioni e Soncini, 1955); la Torre Pirelli: 36 piani (Gio Ponti e Pier Luigi Nervi, 1960). Queste torri, costruite mediante innovazioni tecniche e nuovi materiali, divengono altrettanti simboli del rinnovamento economico italiano e incarnano la nuova architettura del dopoguerra scaturita dalle riflessioni dei CIAM (Congressi internazionali di architettura moderna). La guida ricorda anche diversi edifici destinati a competizioni sportive: il Palazzo del Ghiaccio, l'Idroscalo, il velodromo Vigorelli: manufatti che in effetti risalgono agli anni Trenta, ma che consentono anche di evidenziare il collegamento tra l'evoluzione dello stile di vita e i nuovi programmi architettonici dedicati alla pratica sportiva, simboli anch'essi di prodezze tecniche, tanto sotto il profilo architettonico che in virtù delle competizioni che vi si svolgono.

Prima di fondare la famosa guida gastronomica, Henri Gault et Christian Millau redigono la *Guide Julliard de l'Europe*, che parla tra l'altro di tre città italiane, fra cui Milano, in cui non è segnalato nulla di interessante, la descrizione dei dintorni esordisce in maniera sorprendente con poche righe dedicate al QT 8 – Quartiere Triennale 8, la città modello sperimentale dovuta all'architetto Piero Bottoni, commissario della Triennale di Milano, che a partire dal 1946 vi costruì prefabbricati su quattro livelli. C'è da augurarsi che il commento sarcastico degli autori abbia stuzzicato la curiosità del profano per l'architettura contemporanea: «“La città modello di domani”. Risulterà interessante per gli architetti e spaventerà un po' gli eventuali abitanti»³⁴.

È la Guide Bleu del 1968, molto diversa rispetto all'edizione del 1956, a racchiudere i commenti più interessanti sull'architettura dell'epoca. L'introduzione di Gérald Gassiot-Talabot, critico d'arte e responsabile delle collane delle Guides Bleus, cita Sant'Elia, Terragni e il Gruppo 7, ma anche Michelucci e Nervi, per spiegare come gli architetti italiani conservino le proprie specificità, in particolare sulle questioni di leggerezza strutturale, e al tempo stesso coesistano sulla scena internazionale insieme a coloro i quali hanno subito l'influenza della Bauhaus, quella degli Stati

³⁰ Guida Odé, 1949, p. 186.

³¹ *Ibid.*

³² Baedeker, 1955, p. 232.

³³ Michelin, *Guide Vert Italie*, Paris, Michelin, 1961, p. 17 [Guide Vert].

³⁴ Guida Julliard, 1964, p. 167.

Uniti e dei paesi scandinavi³⁵. Oltre a Gio Ponti l'autore ricorda altri architetti: Bega (Torre Galfa), Ramponi (Palace Hotel), Mattioni e Soncini (Torre Breda), Montuori e Calini (Stazione Termini a Roma) e il grattacielo più «curioso» di Milano, la Torre Velasca (17 piani, BBPR, 1958) e altri grattacieli a Napoli e a Genova³⁶.

Come per altri paesi europei esaminati, le guide del ventennio 1950-1970 riflettono i discorsi sullo spettacolare sviluppo economico. Tuttavia le recenti trasformazioni architettoniche e urbane vi trovano poco spazio. Gli autori hanno una conoscenza superficiale degli architetti e dell'architettura contemporanei, che alla fin fine si riducono all'altezza delle torri e all'aspetto degli edifici e dei quartieri «moderni», aggettivo dalla connotazione fluttuante. La Guide Bleu del 1968 è quella che parla più approfonditamente dell'architettura del proprio tempo, grazie probabilmente alla sensibilità e alla competenza di Gassiot-Talabot. Il suo contenuto consentirà più facilmente al grande pubblico di accostarsi a una nuova visione dell'architettura e della città, opera tanto ingegneristica quanto architettonica.

Bibliografia

J. Vajda, *Paris Ville Lumière. Une transformation urbaine et sociale. 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 2015.

«Le patrimoine des guides : lectures de l'espace urbain européen», *In Situ*, n. 15, 2011, <https://insitu.revues.org/111>

J. Vajda, « Les guides de voyage en Europe (XIXe-XXe siècle), instruments de diffusion d'une culture architecturale », *Sociétés et représentations*, n. 30, décembre 2010, pp. 141-156.



Teleferiche e tracciati stradali evidenziano la trasformazione del territorio. Autotourisme dans les Dolomites, Assessorato per il turismo della regione Trentino, 1962, n.p.

³⁵ Guida Blu, 1968, p. 74.

³⁶ La Torre Piacentini, a Genova, dovuta all'omonimo architetto, è il primo edificio di grande altezza costruito in cemento armato in Europa, e fino alla costruzione della Torre Pirelli resterà il più alto grattacielo italiano.

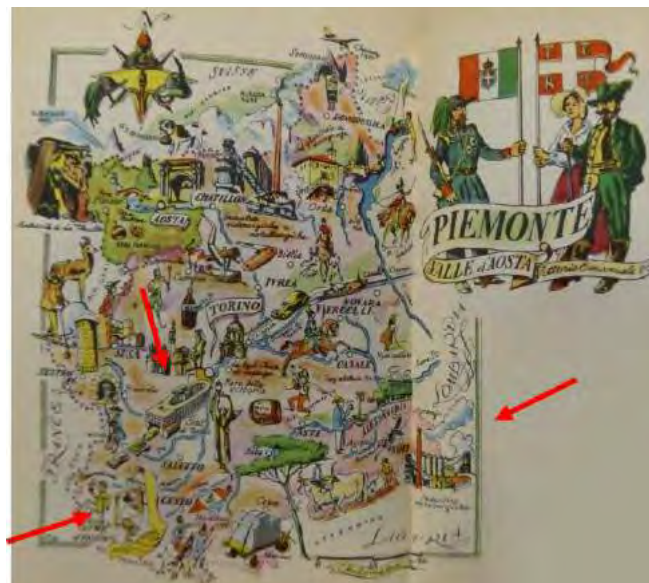


Nelle guide prese in esame non figurano immagini di grattacieli. Nell'angolo inferiore destro di una pagina compare tuttavia un piccolo schizzo dell'autostrada Firenze-Pisa, a indicare la costruzione di infrastrutture e valorizzare l'impiego dell'automobile come mezzo di trasporto. Baedeker, 1955, p. 181



Riches en orangeries, les environs de Finale Ligure sont aussi plantés de nombreux palmiers auxquels cette partie de la côte doit son nom: Riviera delle Palme. Sur la photo: le Viale Jolanda de Finale Ligure

L'immagine tende ad attribuire maggior rilievo alla presenza di edifici recenti. Guide Sequoia, Italie Nord et Centre, Paris Bruxelles, ed. Sequoia, 1963, p. 87



Sulla carta del Piemonte sono rappresentate iconograficamente fabbriche automobilistiche, industrie siderurgiche e setifici. Guida Odé, 1949, p. 116

La Campania nelle guide francesi fino al primo dopoguerra

Simona Talenti, Annarita Teodosio

Università di Salerno – Salerno – Italia

Parole chiave: Campania, guide turistiche, Richard, Joanne.

1. Le pubblicazioni di metà Ottocento

La Campania costituisce un itinerario privilegiato per i viaggiatori francesi sin dai tempi del *Grand Tour* e anche le prime guide turistiche ottocentesche suggeriscono molteplici percorsi che si snodano lungo la regione toccando pure località meno note.

Nella *Guide du voyageur en Italie. Itinéraire artistique, pittoresque, historique, commercial* del 1853 della collana Richard, casa editrice Maison Parigi¹, il riferimento alla Campania è presente già in copertina. Infatti tra i contenuti si annovera un «tableau complet» di Napoli, la descrizione di Ercolano e quella di Pompei corredata anche da un panorama. La pubblicazione, come già suggerisce il sottotitolo, è suddivisa in «itinéraires» che, talvolta partendo dalle nazioni confinanti, attraversano la nostra penisola da nord a sud. Alcune città, per importanza o semplicemente per collocazione geografica, figurano come punto di arrivo o partenza di vari tragitti. In questo modo il turista conserva l'opportunità di costruire il proprio viaggio tra un ventaglio di possibilità offerte. Questo tipo di struttura per percorsi, che riprende il modello di descrizioni antiche come la *Guide des chemins de France* (1552) di Charles Estienne², nasce anche dall'esigenza di superare la mera sequenza alfabetica adottata dall'inglese Murray per le sue celebri guide. A Napoli è dedicato ampio spazio e la città costituisce il punto finale di due rotte provenienti rispettivamente da Roma e da Sulmona. Al di là delle numerose informazioni pratiche, un ricco capitolo storico affronta questioni sull'arte e propone una discreta disamina critica di ordine più generale sui vari stili architettonici e le loro evoluzioni e contaminazioni, anche se risulta ancora poco indagato il periodo medioevale³. L'autore della guida, Jean Marie Vincent Audin, sembra molto apprezzare le opere di epoca greca e romana, piuttosto che quelle di gusto barocco, «dall'esecuzione meccanica» e «senza carattere». Ciò spiegherebbe la scarsa attenzione dedicata ai palazzi napoletani e alla Reggia di Caserta e il grande interesse per i siti archeologici e il Museo Borbonico di Napoli, scrigno di antichità classiche. Le numerose emergenze partenopee sono raggruppate per tipologia e sommariamente descritte: chiese con i loro caratteri salienti, palazzi nobiliari, castelli, porte, piazze e slarghi «irregolari e stretti», ville, luoghi di cura, carceri e persino il nuovo cimitero di Poggioreale risalente al 1840. L'autore si sofferma anche su alcune strade – via Toledo coi suoi palazzi che diventa lo scenario di cortei carnascialeschi, Chiaia con le case da 3-6 piani con balconi e tetti piani ricoperti da calce e pozzolana – e luoghi popolari come il mercato e il porto. Non mancano

¹ Richard pubblica circa 22 guide tra il 1822 e il 1836, la prima edizione sull'Italia risale al 1826. Successivamente Maison riprende queste opere e le rielabora. L'elemento decisivo è l'arrivo di Joanne nel 1850 e l'acquisto della casa editrice da parte della Hachette nel 1855. Le Richard-Maison costituiscono in qualche modo le progenitrici delle successive guide Joanne dai contenuti revisionati e uno stile moderno che consente di raggiungere i livelli di altre pubblicazioni europee. Cfr. G. Guilcher, «Les guides européens et leurs auteurs: clefs de lecture», in *In Situ Revues des patrimoines*, «Le patrimoine des guides: lectures de l'espace urbain européen», 15/11, <https://insitu.revues.org>.

² D. Nordman, «Les guides-Joanne. Ancêtres des Guides Bleus », in Pierre Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire, II. La Nation*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 529-567.

³ E in effetti bisognerà attendere il secolo successivo perché l'opera di Émile Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale* (1904), inauguri una stagione di interesse sull'arte del periodo medioevale nel sud dell'Italia.

osservazioni e commenti poco lusinghieri sulla gente napoletana, «che ama i piaceri facili» ed ha meno carattere di quella romana, usa parlare in dialetto e gesticolare ed è molto rumorosa. Segue una elencazione alfabetica delle località raggiungibili da Napoli per escursioni più e meno lunghe. Amalfi uno dei più bei siti d'Italia dal glorioso passato, «oggi cittadina insignificante»; Capua con le vestigia romane, Caserta cui è dedicato poco spazio, Ercolano; Ischia coi suoi ritrovamenti archeologici, le acque termali e l'elegante Villa Sauvé, «che gli stranieri saranno grati per aver segnalato», con i suoi meravigliosi giardini e terrazzi panoramici, dotata anche di sale da bagno con docce, le prime costruite ad Ischia sui modelli francesi e tedeschi; l'antica Pesto i cui edifici (le mura, le porte, i templi, il teatro e l'anfiteatro) sono accuratamente descritti così come quelli di Pompei, illustrata anche con una pianta, di cui si racconta la riscoperta e si forniscono persino dettagli tecnico-costruttivi e materici. Sulla rotta per Paestum si trova Salerno, «città napoletana sul Mediterraneo», di origini romane, conosciuta per l'antica Scuola Medica, di cui si segnalano il castello da cui godere una vista panoramica e il Duomo con le sue porte bronzee, il quadriportico con colonne di spolio pestane e gli interni decorati con mosaici e bassorilievi di grande bellezza, l'altare in avorio e le tombe. Tra le emergenze di Sorrento si annovera anche la casa di Tasso e si conclude l'elenco con l'escursione al Vesuvio di cui si forniscono anche notizie geologiche e la lista delle eruzioni. La «Route 92», da Napoli a Bari, racconta anche città meno conosciute dell'interno campano: Avellino famosa per le sue nocciole; Benevento con le vestigia romane, il ponte sul Calore e l'Arco di Traiano.

Questa pubblicazione, seppur fornisca molti consigli pratici e indicazioni per viaggi economici in Italia, in realtà conserva ancora un carattere piuttosto elitario più che divulgativo. Difatti sembrano diretti al viaggiatore erudito i grandi approfondimenti sulle tappe classiche del *Grand Tour*, i rimandi bibliografici, tecnico-scientifici e le notizie sui luoghi di cultura. Basti pensare a tutte le informazioni su librerie, biblioteche, accademie, archivi, e persino atelier di architetti, pittori e scultori della città di Napoli.

L'Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicilie di Hachette (1859) redatto da Augustin Joseph Du Pays, probabilmente con la collaborazione di Adolphe Joanne, aggiorna la precedente edizione del 1855 aggiungendo la Sicilia, anche nel titolo. Già nel 1957 la scrittrice George Sand apprezza i primi volumi dedicati alla Svizzera e all'Italia – «ce sont des véritables manuels d'art et de savoir encyclopédique, sous une forme excellente»⁴ – seppur inviti gli autori ad approfondire aspetti di geologia, mineralogia e botanica che, effettivamente, vengono aggiunti nelle successive edizioni degli anni Sessanta. Du Pays riprende l'organizzazione per itinerari – quelli dell'Italia meridionale sono quasi tutti da o per Napoli – e anche la struttura interna sembra ricalcare quella di Audin, pur raggiungendo un maggior grado di approfondimento. Il Museo Borbonico della città partenopea, ampiamente illustrato, è corredato anche delle piante dei due livelli; le chiese della città sono raccontate in maniera più dettagliata così come i palazzi nobiliari, che però non sono apprezzati come quelli di Genova, Venezia e Roma. La narrazione delle strade e delle abitazioni, così come la percezione della città – caotica, sporca e rumorosa – e dei suoi abitanti – una sorta di greci degenerati, spiriti liberi e allegri – non sembra discostarsi molto da quella di Audin. Invece, per i luoghi da visitare nei dintorni, Du Pays prescinde dalla mera elencazione alfabetica e traccia itinerari ben precisi: il Vesuvio con Ercolano e Pompei, minuziosamente descritta con rimandi alla planimetria generale inserita nel testo; le penisole sorrentina, amalfitana e giù fino alla piana pestana passando per Salerno. Città dall'aspetto poco gradevole, molto mal costruita e con una bella cattedrale fondata del Guiscardo nel 1084 che però ha perso il suo carattere originario per i numerosi interventi di restauro subiti; Paestum è immersa in un territorio infestato da serpenti e contaminato dalla malaria, ove è meglio viaggiare scortati e

⁴ G. Sand, *La Daniella*, Paris, Libr. Nouvelle, 1857, p. 1.

non trascorrere la notte. Non mancano itinerari alla scoperta delle bellezze archeologiche e paesaggistiche dei Campi Flegrei, di Caserta col Palazzo vanvitelliano e il suo parco stavolta accuratamente raccontata, anche con una citazione di Quatremère de Quincy che la definisce la più grande concezione di palazzo in Europa, «semplice con varietà, un immenso ridotto ad una pura espressione». Du Pays ha un approccio molto critico e realizza una pubblicazione colta ricca di rimandi e citazioni. Tuttavia non sembra lesinare su informazioni pratiche mostrando anche una certa sensibilità verso questioni igienico sanitarie, come dimostra la critica all'aria malsana di Salerno e alle case addossate alla roccia sulle colline napoletane che, a suo avviso, dovrebbero essere vietate per insalubrità.

2. Le guide Joanne

La *Guide du voyageur en Europe* scritta da Adolphe Joanne per la nuova serie Diamant (Hachette) inaugurata nel 1867, così come le altre della collana Joanne (Illustrate, Itinerari, ecc...), è organizzata per itinerari. Un tipo di struttura che sembra perfettamente confarsi alla estensione della rete ferroviaria e la diffusione del treno come mezzo di trasporto. La «Route 52. De Rome a Naples» attraversa la Terra di Lavoro lambendo località dai rilevanti trascorsi storici, menzionate con le loro emergenze: Teano con il castello, Capua e l'anfiteatro, Caserta con il Palazzo Reale definito la Versailles di Napoli «par son étendue e par l'unité de son ensemble», Maddaloni con l'Acquedotto Vanvitelliano. Di Napoli, punto di arrivo, la guida fornisce informazioni pratiche e notizie storiche, in particolare sull'avvicinarsi delle dinastie e le ricadute delle varie dominazioni sul tessuto urbano: apertura di nuove strade e costruzione di edifici che, tuttavia, non appaiono commensurati alla bellezza e l'opulenza della città. La descrizione delle emergenze cittadine così come quelle delle altre località della Campania ricalca quella delle guide precedenti spesso riproposte integralmente. Pompei è «une des plus grandes curiosités du monde», Cava una vallata svizzera con gli ulivi e il sole di Napoli, Salerno mal costruita e insalubre, Paestum da evitare di notte. Dei templi pestani descrive solo quello di Nettuno, con le sue colonne senza base, scanalate e coniche a causa di una rastremazione eccessiva e dall'apparenza più massiccia del Partenone e del Tempio di Teseo ad Atene. Trattandosi di una pubblicazione su un'area geografica molto vasta, questa guida è necessariamente più sintetica ed essenziale. Tuttavia riesce ad individuare i caratteri salienti dei luoghi e ha il merito di allargare la visione includendo anche aspetti paesaggistici – basti pensare alla descrizione di Napoli, «collocata in una situazione deliziosa», disposta su un anfiteatro di colline digradanti verso il mare, in un golfo molto suggestivo ornato da isole pittoresche – e tradizionali, come la liquefazione del sangue di San Gennaro e la festa popolare di Piedigrotta.

La guida *L'Italie et la Sicilie* (1867) della collana Guide Diamant Hachette, scritta da Du Pays in collaborazione con Joanne, fa parte della collezione tascabile creata nel 1867⁵. Un volume più leggero (peso massimo 200 gr) e maneggevole, da portare con sé in viaggio e non utilizzare per uno studio propedeutico da salotto. Pur non essendo molto approfondita, per chiare ragioni di spazio, per ammissione dei suoi stessi autori, questa guida non è da considerarsi un riassunto, bensì un ausiliario di altre più dettagliate. Qui le località campane proposte e descritte sono quelle delle pubblicazioni precedenti. Tuttavia si rivela un maggiore interessamento per aspetti paesaggistici e panoramici (Belvedere di S. Leucio, pendici del vulcano e ville vesuviane, Certosa di S. Martino a Napoli), antropologici (culto della morte partenopeo), tecnologici e moderni (nuova funicolare del Vesuvio).

Nel 1877 Du Pays insiste affinché si rivedano le rappresentazioni di Roma e Napoli includendo anche i quartieri moderni, almeno a livello planimetrico. Così nel 1882 la cartografia allegata alle guide appare aggiornata, tiene conto delle nuove sistemazioni di

⁵ H. Morlier, *Les Guides-Joanne. Genèse des Guides-Bleus*, Paris, Les sentiers débattus, 2007.

alcuni musei e dei rinnovati assetti urbani derivanti dagli sventramenti a Napoli e Roma. Nonostante la presenza, fin dagli anni Novanta, nella collana Joanne di alcune guide monografiche (Roma, Firenze, Venezia, Torino) o tematiche (come quelle sulle terme in Europa), la città di Napoli e i suoi antichi dintorni non diventeranno mai oggetto di uno studio puntuale. Va però precisato che verso la fine degli anni Ottanta del XIX secolo, quando si opta per una provvisoria divisione dell'Italia in tre volumi, la guida dedicata al sud della penisola menziona la città partenopea accanto alle altre regioni: *Italie du sud, Naples, Abruzzes, Pouilles, Basilicate, Calabre et Sicile* (Paris, Hachette, 1889).

Il volume *Italie* (1914) della collana Guide Bleu Hachette, edito a ridosso del primo conflitto mondiale, si apre con un'erudita introduzione sull'arte italiana firmata da Emile Bertaux, autore del famoso testo sulla riscoperta dell'architettura del sud Italia, di cui evidenzia le influenze sulla cultura francese⁶. Dopo una trattazione di ordine cronologico, lo Storico confronta l'architettura gotica italiana e quella francese e poi sottolinea le influenze degli scavi archeologici sull'arte e la letteratura della Francia, a differenza dell'Italia che non ha prodotto un linguaggio neoclassico, ad eccezione dell'Arco di Trionfo a Milano, peraltro voluto da Napoleone. Se la narrazione di Salerno e Paestum ricalca pedissequamente quella delle guide precedenti, diversa è la situazione di Pompei e Napoli. L'antica città vesuviana, che da sempre occupa un ruolo rilevante nella letteratura di viaggio qui, forse per la prima volta, viene raccontata utilizzando un ricco corredo iconografico con vedute generali ma anche piante di singole ville contenenti dettagli funzionali e rimandi al testo scritto. Napoli, invece, è oggetto di una rinnovata analisi che include anche aspetti più urbani e opere contemporanee come Piazza del Plebiscito, Piazza Municipio, Galleria Umberto I (1890), Palazzo della Borsa (1892-98). La descrizione è suddivisa per quartieri, all'interno dei quali si individuano brevi itinerari supportati anche da piante colorate e dettagliate con le emergenze e le linee di trasporto. La consueta grande attenzione è tributata al Museo Archeologico, ma anche alle emergenze rinascimentali come Porta Capuana, a luoghi della quotidianità come Piazza Mercato e la stazione ferroviaria. Lo sguardo travalica il centro storico per aprirsi ai quartieri sul mare (Riviera di Chiaia, Villa comunale, Acquario) e alle zone collinari oggi inglobate nella città storica (corso Vittorio Emanuele, Vomero e Posillipo). La crescente sensibilità verso le bellezze paesaggistiche e la diffusione dell'automobile, suggeriscono persino itinerari automobilistici con soste panoramiche sulle coste sorrentina e amalfitana e nei Campi Flegrei.

3. Un lento cambio di prospettiva

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo il numero e la tipologia dei viaggiatori progressivamente aumenta e, allargandosi le basi del turismo, cresce la necessità di informazioni sempre più dettagliate che includano anche aspetti della vita pratica e caratteri demotnoantropologici. Alle pubblicazioni organizzate per itinerari che percorrono lunghi tratti, si affiancano edizioni monografiche che riguardano porzioni di territorio meno estese o addirittura singole città.

Le guide turistiche francesi pubblicate tra il 1850 e il primo dopoguerra offrono un panorama del tutto inconsueto sul nostro territorio che cambia, così come il modo di vederlo e di raccontarlo. Una visione ripresa talvolta dalle stesse pubblicazioni italiane, spesso ispirate a quelle d'oltralpe. La Campania degli itinerari francesi è quella del *Grand Tour* (Pompei, Ercolano, Paestum) e delle antichità classiche, ma progressivamente la prospettiva si amplia sia dal punto di vista fisico che temporale. Si includono località meno note e della regione interna, come Benevento e Padula e, a poco a poco, ci si avvicina all'architettura medioevale

⁶ Bertaux aveva già redatto per Paul Joanne (che nel 1881 aveva ripreso la collana del padre), l'introduzione storica alla guida Joanne del 1904 *Italie*, Paris, Hachette.

– di cui il Duomo di Salerno rappresenta una esemplificazione – e rinascimentale, per poi giungere a quella ottocentesca più “contemporanea”. Se per la città di Napoli, Pompei e i siti più importanti, si conferma l’interesse e cresce il grado di dettaglio delle descrizioni (Museo, Chiese, Palazzo Reale), altre realtà come Salerno e Paestum fanno ancora fatica ad emergere e a scrollarsi di dosso l’immagine negativa veicolata dalle prime guide. Un’immagine fatta di descrizioni che spesso si tramandano tra le varie edizioni e si ricopiano senza aggiunte e aggiornamenti. Così bisognerà attendere ancora molti anni per un cambio di prospettiva che implichi anche una rivalutazione di certe località. E forse è soprattutto in casi come questi che ci si rende conto di quanto le notizie contenute nelle guide storiche abbiano potuto condizionare le scelte dei viaggiatori e lo sviluppo turistico di alcuni territori legati da un inscindibile rapporto biunivoco.



Planimetria dei dintorni di Napoli tratta da “Itinéraire descriptif, historique et artistique de l’Italie et de la Sicile” di Hachette (1859)



Frontespizio della “Guide du voyageur en Italie”



Pianta del Museo Borbonico di Napoli da "Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile" (1859)



La pianta della Casa dei Vettii di Pompei nelle pagine della guida "Italie" (1914)

Lo straniero e le città: politica, cultura e vita socioeconomica nei diari di viaggio e nei resoconti diplomatici (XV-XIX sec.)

Appunti di viaggio, diari, resoconti diplomatici, reports di militari costituiscono fonti storiche preziose ma da maneggiare con cura: il contenuto di questi scritti rappresenta dati oggettivi semplicemente annotati e fedelmente riportati dallo scrivente oppure è frutto della formazione, del personale background, dei pregiudizi? In altri termini, quanto l'occhio dello straniero è stato velato dalla propria esperienza emotiva e dal proprio retaggio culturale?

I saggi raccolti di seguito cercano di rispondere a queste domande, sono inoltre focalizzati sull'individuazione dei mutamenti e delle persistenze nella politica, nella cultura e nella vita socioeconomica delle città prese in esame in un arco di tempo che si snoda tra tardo medioevo ed età moderna.

Salvatore Bottari

Un letterato parigino nella Napoli del primo Seicento: Jean Jaques Bouchard

Maria Sirago

Liceo Classico Jacopo Sannazaro – Napoli – Italia

Parole chiave: libertinismo, erudizione, filologia, viaggiatori, Napoli seicentesca, curiosità paesaggistiche.

1. Un libertino erudito amante della libert

Il parigino Jean Jacques Bouchard, nato il 31 ottobre 1606, ha avuto rapporti con l'ambiente libertino di Parigi e di amicizia con l'abate Pierre Gassendi, col filosofo e letterato François de La Mothe Le Vayer, con il botanico e medico Guy de La Brosse, con i fratelli Pietro e Giacomo Dupuy¹. Dotato, secondo la felice espressione di René Pintard, di un "libertinage d'idées [et] del moeurs"², fuggì di casa dopo aver sedotto una serva per liberarsi dalle "tirannie domestiche", in primis della madre, in cerca della libertà³. Secondo il racconto tratto dalle sue *Confessions*, la prima parte del *Journal* raccontava in terza persona le avventure di Ορεστες, suo alter ego, partì da Parigi nel 1630 e da qui raggiunse la Provenza, descrivendo accuratamente l'arsenale di Tolone con le galere in costruzione e la città di Aix en Provence. Poi si imbarcò a Marsiglia su una tartana che riconduceva a Roma tutto l'entourage del cardinale Bagni e dopo un viaggio avventuroso giunse il 16 gennaio 1631 a Civitavecchia. Da qui finalmente il 3 febbraio 1632 poté raggiungere la meta dei suoi sogni, Roma, *caput mundi*, l'antica capitale dell'Impero Romano, dove poteva svolgere i suoi studi eruditi e filologici, visto che era un fine conoscitore delle lingue greca e latina⁴. Qui entrò al servizio del cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII, come segretario, con il compito precipuo di scrivere i discorsi in latino. Ma il suo sogno segreto era quello di diventare a sua volta vescovo, anche se viveva una doppia vita, come si legge nelle sue "Confessions", quasi un anticipo di quelle di Rousseau⁵. I suoi appunti manoscritti, in cui erano inserite le "Confessions", rimasero sconosciuti e furono pubblicati in parte per la prima volta solo nel 1881⁶. Tutte le sue carte erano state infatti lasciate alla sua morte, nel 1641, all'amico Cassiano dal Pozzo⁷, famoso letterato, anch'egli nella cerchia del cardinale Francesco Barberini, che lo aveva introdotto nell'entourage del principe Federico Cesi, il fondatore dell'Accademia dei Lincei⁸.

2. Il viaggio da Roma a Napoli

Dopo un anno di permanenza a Roma Bouchard decise di visitare Napoli, attratto dal mitico passato della città greco romana. Partito il 13 marzo, impiegò quattro giorni per raggiungerla, visto che a quel tempo ogni viaggio era una "avventura" piena di pericoli, in cui si potevano incontrare loschi figure, briganti, ecc.

¹ R. Pintard, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* Parigi, 1943: si cita dalla *Nouvelle édition augmentée d'un avant-propos et des notes et réflexions sur les problèmes de l'histoire du libertinage*, Slaikine, Geneve, Paris, 1983, pp. 203 ss.

² Pintard, p. 238.

³ E. Kanceff, *Libertinismo e libertà: il caso Jean-Jaques Bouchard*, in T. Gregory, G. Paganini, G. Canziani, O. Pompeo Faracovi, D. Pastine, *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, Atti del Convegno di studio di Genova (30 ottobre – 1 novembre 1980), La Nuova Italia editrice, Firenze, 1981, pp. 281- 286, poi in E.Kanceff, *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 2 voll., I, pp. 161-167.

⁴ J.J. Bouchard, *Journal*, a cura di E. Kanceff, Giappichelli Editore, Torino, 1971, pp. 1-118.

⁵ M.M. Houle, «Noming the "Confessions" of Jean –Jaques Bouchard», *Chaiers*, vol. IX (2), (2005), in [http://se17.bowdoin.edu/files/HouleCahiersX2\(2005\)_1_10.pdf](http://se17.bowdoin.edu/files/HouleCahiersX2(2005)_1_10.pdf).

⁶ R. Pillogert, *Jean-Jaques Bouchard voyageur et témoin d'histoire*, in S. Bertelli, a cura di, *Il libertinismo in Europa*, Milano - Napoli, 1980, pp. 181-198.

⁷ E. Kanceff, «Il testamento e la morte di Jean-Jaques Bouchard», *Studi Francesi*, 9, 1965, pp. 262-269 e «Per una bibliografia delle opere di Jean-Jaques Bouchard», *Studi Francesi*, 10, 1966, pp. 211-225, poi in *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 2 voll. I, pp. 116-128 e pp. 129-148.

⁸ E. Stumpo, voce a cura di, *Cassiano Dal Pozzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32. www.treccani.it.



Figura 1. Mercurius Italicus

I suoi amici lo sconsigliavano di intraprendere questo viaggio, anche perché i rapporti tra Francia e Spagna non erano buoni, dati i “venti di guerra” di quel periodo. Ma egli non desistette: per prudenza acquistò dagli ebrei degli abiti usati “alla moda italiana”, in modo da nascondere la sua cittadinanza francese, portando con sé lettere di raccomandazione di prelati romani insieme ad una Guida, il Mercurius Hitalicus⁹, da consultare lungo il viaggio. Passata Terracina, al confine con il viceregno, invitato a pranzo dal principe di Ascoli Satriano Tommaso de Franchis alla Torre d’Orlando (presso Gaeta), poté gustare ottime vivande ed un fresco vino in calici di cristallo. Dopo una rapida visita a Gaeta, bella e ben abitata insieme ai borghi di Castellone e Mola, finalmente il 17 marzo arrivò nella Capitale partenopea¹⁰.

3. Il lungo soggiorno a Napoli

A Napoli Bouchard prese alloggio in una delle “camere locande” come quelle di Roma, una pessima locanda con letti cattivi e duri e poche suppellettili, dove bisognava pagare prima per acquistare il cibo, in cui abitavano solo studenti di Puglia, Calabria e Sicilia. Poi, per intercessione del Nunzio Apostolico, ottenne un alloggio nel convento di San Pietro a Maiella e cominciò a visitare la città sulle orme del Capaccio, che aveva scritto una delle prime guide¹¹.



Figura 2. Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero*

⁹ J.H. Pflaumern, *Mercurius Italicus, Hospiti fidus per Italiae precipuas regiones*, ex typis Andreae Apergeri, Augustae Vindelicorum, 1625.

¹⁰ Bouchard, *Journal, Voyage dans le Royaume de Naples*, pp. 159-178.

¹¹ G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Gio. Domenico Roncagliolo, Napoli, 1634: il Capaccio fece stampare nel 1630, *Il forastiero* ma il libro venne distribuito nel 1634, con in fronte il dialogo *Incendio di Vesuvio* del 1631, cfr. S. Nigro, G.C. Capaccio, voce a cura di, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1985, vol. 18, www.treccani.it. Il Capaccio avrà dovuto donare una copia al Bouchard che citava continuamente il testo e aveva conosciuto lo scrittore durante il suo lungo soggiorno napoletano.

Subito rimase affascinato dalla sontuosità delle feste religiose, specie durante la “settimana di Passione”, che precedeva la Pasqua, più solenni di quelle romane, durante le quali i prelati indossavano abiti intessuti d’oro, osservando anche che all’ingresso delle chiese in festa venivano offerti vassoi con dolci, specie “susamielli”, torroni, “nocchiate”, ecc. Poi a Pasqua assistette ad una solenne processione davanti al *Palazzo degli Spagnoli* (la reggia costruita pochi anni prima da Domenico Fontana, per volere di donna Catalina de la Cerda, moglie del vicerè conte di Lemos)¹², durante la quale conveniva tutta la nobiltà che indossava abiti superbi¹³. Altra festa religiosa molto particolare e molto solenne a cui poté assistere il primo maggio era quella “de la translation de St. Gennaro”, con una sontuosa processione seguita da una solenne cavalcata, organizzata al Duomo dal Seggio di Porta Nuova, a cui toccava a turno (ogni anno era organizzata da uno dei Seggi Nobili della Città): egli ebbe anche l’opportunità di essere introdotto dal marchese di Villa all’interno del Tesoro, dove poté assistere alla vista del sangue liquefatto (a detta del tesoriere in quello stato dal 16 dicembre 1631, quando si era verificata l’eruzione del Vesuvio)¹⁴. In effetti il 6 aprile egli si era già recato a vedere le rovine del Vesuvio, il Granatello (porto dell’odierna Portici), Resina, Torre del Greco e Torre Annunziata, in parte risparmiate dal vulcano, anche si vedevano dappertutto numerose rovine e gli abitanti parlavano “di un grosso torrente di cenere alto, 26 palmi, un diluvio” (in italiano nel testo): qui cominciò a mostrare la sua innata curiosità, ponendosi una serie di domande sui fenomeni vulcanici che aveva potuto osservare in loco, chiedendo notizie anche agli stessi abitanti. Ma visto che la sua curiosità non si era saziata, il 16 maggio decise di ripercorrere la stessa strada per approfondire la conoscenza del terribile vulcano, salendo le sue pendici da Resina e ridiscendendo da Torre Annunziata¹⁵. Il giorno dopo egli decise di recarsi a Capri, un’isola quasi sconosciuta, abitata da poveri pescatori che dovevano pagare cospicui diritti feudali per la pesca alla Certosa di San Giacomo, soffermandosi sui costumi degli abitanti, come aveva fatto per Napoli¹⁶. Da qui il 19 maggio trovò una barca che lo portò a Salerno, “une ville assez laide et ressemblant fort a un village” dove, a causa della sua curiosità, fu scambiato per una spia: egli cercava infatti nella Hippocratica Civitas la sede della antica “Scuola medica”, ospitata in una catapecchia, di cui non rimaneva quasi traccia. Ma le sue domande insospettirono gli abitanti che lo fecero arrestare: scoperta la sua nazionalità francese fu riportato a Napoli dove, dopo un breve periodo in carcere, grazie alle sue importanti conoscenze nel mondo ecclesiastico, venne portato nel palazzo del vicerè¹⁷. Così poté continuare la sua vita da “turista” e amante delle belle donne fino al 6 novembre, quando tornò a Roma. Egli era affascinato dalla “belle rue de Toleda ... [piena di] bruit et tumulte”, molto differente dal “silence et ... solitude de Rome”, e dalla frenetica attività del porto, pieno di galeoni e grossi vascelli da guerra e mercantili, sia stranieri che napoletani¹⁸. Ed anche i paesaggi lo ammaliavano, soprattutto il mare ed il golfo partenopeo, il più bello del mondo, secondo un cliché poi diffusosi in tutti i viaggiatori che giungevano a Napoli¹⁹. Ma notava che i numerosi nobili napoletani erano per la maggior parte ignoranti ed oziosi, dediti solo alla fastosa vita di corte²⁰. Il suo precipuo interesse era però rivolto soprattutto agli usi e costumi napoletani, anche folcloristici, osservati soprattutto alla spiaggia di Chiaia, dove si era trasferito nei mesi estivi. Una delle immagini più emblematiche era quella dei pescatori che, dopo essersi immersi a lungo in acqua, riemergevano gettandosi sulla sabbia infuocata, assumendo quasi le

¹² J.L. Palos Peñarroia, «Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2005, 30, pp. 125-150.

¹³ Bouchard, *Journal*, pp. 179 ss.

¹⁴ Bouchard, *Journal*, pp. 199 ss.

¹⁵ Bouchard, *Journal*, pp. 205-227.

¹⁶ Bouchard, *Journal*, pp. 229 ss.

¹⁷ Bouchard, *Journal*, pp. 234 ss. Cfr. anche F. Sofia, «“Une ville assez laide et ressemblant fort a un village”: un libertino francese nella Salerno seicentesca», *Annali Storici di Principato Citra*, 1, 2/2003, pp. 15-29.

¹⁸ Bouchard, *Journal*, pp. 240-241, 255- 260.

¹⁹ A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno. Napoli e il Sud nell’immaginario barocco e illuminista europeo*, Milano, 1993, p. 65.

²⁰ Bouchard, *Journal*, p. 267.

stesse fattezze dei selvaggi indiani d'America. Ed anche le mogli non erano da meno, specie quando litigavano, esibendosi in pittoresche “sciarrate”²¹. Ma anche le “feste marine” erano fantasmagoriche: vi era in estate un passeggio di cavalieri lungo la spiaggia che accompagnavano le imbarcazioni delle dame, sfarzosamente vestite, dirette alla spiaggia di Mergellina²², ai piedi della collina di Posillipo, descritta in modo incomparabile²³. Ma la sua curiosità era rivolta in particolar modo al linguaggio partenopeo, intriso di grecismi e latinismi, da lui analizzati grazie ai suoi studi filologici, ad esempio nella descrizione dettagliata dei vari tipi di reti da pesca e di pesci, di cui riportava i nomi, tradotti accuratamente in francese²⁴.



Figura 3. Napoli, Pianta Alessandro Baratta, 1628, Napoli Palazzo Zevallos

4. Conclusione

Per Bouchard nella sua breve vita, costellata da turbamenti, le esperienze di viaggiatore e “giornalista” *ante litteram* furono le più pregnanti della sua complicata personalità. Era un fine erudito, aveva letto Benedetto Di Falco, Giulio Cesare Capaccio ed altri autori, da cui aveva attinto numerose notizie che gli servirono per i suoi appunti, rielaborati a Roma²⁵. Perciò alla sua morte, pur lasciando pochi beni, si preoccupò soprattutto delle sue “carte segrete” manoscritte, molte delle quali andate disperse, oggi in parte ricostruite da Emanuele Kanceff nel suo *Journal* pubblicato nel 1971. Lo stesso Kanceff nota l'importante valore della sua prosa barocca “che ci sorprende per modernità e per la sua originale libertà”, a partire dal viaggio per mare da Marsiglia fino a Civitavecchia in cui già si scorge una attitudine di cronista, una attenzione per l'osservazione dell'uomo, ma anche per la realtà brutta e volgare²⁶. Il suo *Diario*, dedicato in buona parte a Napoli, ci permette di cogliere i dati peculiari della Capitale partenopea nel '600, una città brulicante di vita malgrado la crisi economica che attanagliava il viceregno napoletano, uno dei punti di forza della monarchia spagnola, in quel momento prostrata dalla “guerra dei trent'anni”, a cui dovevano contribuire anche i sudditi napoletani. In otto mesi, tra belle e brutte avventure, nel contemplare la bella spiaggia di Chiaia dal suo balcone o nel breve periodo di carcere o nell'osservare il brulichio delle viuzze napoletane, egli raccolse un manoscritto di 253 carte fittissime, il *Voyage dans le Royaume de Naples*, che ci ha fornito un bellissimo spaccato della città seicentesca, con tutte le sue luci e le sue ombre²⁷.

²¹ Bouchard, *Journal*, pp. 402 ss.

²² Bouchard, *Journal*, pp. 420 ss.

²³ C. Chard, *Pleasure and guilt on the Grand Tour : travel writing and imaginative geography 1600- 1830*, Manchester University press, 1999.

²⁴ Bouchard, *Journal*, pp. 288 ss.

²⁵ Mozzillo, p. 9.

²⁶ E.Kanceff, «Jean-Jaques Bouchard, o la libertà della scrittura», *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 2 voll., I, pp. 149-160.

²⁷ E. Kanceff, «Jean-Jaques Bouchard e le origini inedite del Viaggio nel Regno di Napoli», in D. Richter E. Kanceff, a cura di, *La scoperta del Sud il Medidione, l'Italia, l'Europa*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Amalfitani (Amalfi , 23-24 giugno 1989), Slatkine, Geneve, 1994, pp. 49-60.

Bibliografia

- J.J. Bouchard, *Journal*, a cura di E.Kanceff, Giappichelli Editore, Torino, 1971, 2 voll.
- G.C. Capaccio, *Il Forastiero*, Gio. Domenico Roncagliolo, Napoli, 1634.
- C. Chard *Pleasure and guilt on the Grand Tour: travel writing and imaginative geography 1600-1830*, Manchester University press, 1999.
- E. Kanceff, «Il testamento e la morte di Jean-Jaques Bouchard», *Studi Francesi*, 9, 1965, pp. 262-269, poi in *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 1994, 2 voll., I, pp. 116-128.
- E. Kanceff, «Per una bibliografia delle opere di Jean-Jaques Bouchard», *Studi Francesi*, 10, 1966, pp. 211-225, poi in *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 1994, 2 voll., I, pp. 129-148.
- E. Kanceff, *Libertinismo e libertà: il caso Jean-Jaques Bouchard*, in T. Gregory, G. Paganini, G. Canziani, O. Pompeo Faracovi, D. Pastine, *Ricerche su letteratura libertina e letteratura clandestina nel Seicento*, Atti del Convegno di studio di Genova (30 ottobre-1 novembre 1980), La Nuova Italia editrice, Firenze, 1981, pp. 281-286, poi in E. Kanceff, *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 1994, 2 voll., I, pp. 161-167.
- E. Kanceff, *Jean-Jaques Bouchard e le origini inedite del Viaggio nel Regno di Napoli*, in D. Richter, E. Kanceff, a cura di, *La scoperta del Sud il Meridione, l'Italia, l'Europa*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Amalfitani (Amalfi, 23-24 giugno 1989), Slatkine, Geneve, 1994, pp. 49-60.
- E. Kanceff, *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 1994, 2 voll.
- E. Kanceff, *Jean-Jaques Bouchard, o la libertà della scrittura*, in *Poliopticon italiano*, Slatkine, Geneve, 1994, 2 voll., I, pp. 149 - 160.
- A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno. Napoli e il Sud nell'immaginario barocco e illuminista europeo*, Milano, 1993.
- S. Nigro, voce a cura di, *G.C. Capaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1985, vol. 18, www.treccani.it.
- J.L. Palos Peñarroia, «Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles», *Cuadernos de Historia Moderna*, 2005, 30, pp. 125-150.
- R. Pintrd, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle* Parigi, 1943: si cita dalla *Nouvelle édition augmentée d'un avant – propos et des notes et réflexions sur le problèmes de l'histoire du libertinage*, Slatkine, Geneve, Paris, 1983.
- J.H. Pflaumern, *Mercurius Italicus, Hospiti fidus per Italiae precipuas regiones*, ex typis Andreae Apergeri, Augustae Vindelicorum, 1625.
- F. Sofia, «“Une ville assez laide et ressemblant fort a un village”: un libertino francese nella Salerno seicentesca», *Annali Storici di Principato Citra*, 1, 2/2003, pp. 15-29.
- E. Stumpo, voce a cura di, *Cassiano Dal Pozzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32. www.treccani.it.

Roma del tardo Seicento negli occhi dei *tedeschi*

Eva Chodějovská

Biblioteca di Moravia – Brno – Repubblica Ceca

Parole chiave: Roma, Seicento, nazione tedesca, guide, ciceroni, diari di viaggio, *Kavalierstour*, Heřman Jakub Černín, Maxmilián Ťelecký di Počenic.

1. Introduzione

Dalla gamma relativamente ampia dei viaggi realizzati dagli abitanti delle Terre ceche in Italia nella seconda metà del XVII secolo ho scelto per questo studio due viaggi. I viaggi di Heřman Jakub Černín (a Roma tra il 1679 e il 1680) e di Maxmilián Ťelecký di Počenic (1695) sono dettagliatamente documentati dalle fonti (un diario di viaggio, le istruzioni di viaggio nel primo caso¹, un diario di viaggio e un bilancio contabile nel secondo²) e sono cronologicamente molto vicini. Entrambi si sforzarono di conoscere la città nel suo complesso: non si trattava di un pellegrinaggio, una missione diplomatica, commerciale o un altro tipo di viaggio dallo scopo strettamente delimitato. Le analisi svolte fino a ora sui viaggi di questo tipo intrapresi da persone dell'Impero dei *tedeschi* (di cui le Terre ceche nel XVII secolo facevano parte) in Italia e a Roma permettono di affermare che sia Černín che Ťelecký rappresentano all'interno del grande gruppo del *Grand tour*³ tutta una serie di altri viaggiatori.

2. I protagonisti

Ťelecký e Černín quindi sono portatori di uno sguardo differente sulla Città Eterna. Lo influenzavano le loro diverse aspettative, in conseguenza delle quali elaborarono una strategia diversa nella pianificazione del viaggio e della conoscenza di Roma. Altri fattori erano la loro posizione sociale, vale a dire l'ambiente familiare di provenienza, e le loro esperienze di vita pregresse.

Heřman Jakub Černín (Ermanno Giacomo Czernin, 1659-1710) rappresenta un nutrito gruppo di giovani aristocratici dell'Europa centrale che, nel XVII e nella prima metà del XVIII secolo, intraprendevano il *Kavalierstour*, quindi un viaggio che concludeva il processo di formazione del giovane aristocratico, che si fondava sulla tradizione della *peregrinatio academica*⁴. La principale destinazione del viaggio era l'Italia e Roma era una meta imprescindibile. Černín proveniva da una famiglia di conti della Boemia, suo padre

¹ Per l'edizione critica del diario di viaggio, scritto in ceco, tedesco, italiano, francese e spagnolo e che descrive il viaggio svolto tra 1678 e 1682, cfr. il secondo volume: Z. Hojda, E. Chodějovská, et al. *Přes Alpy a Pyreneje. Kavalírská cesta Heřmana Jakuba Černína z Chudenic do Německých zemí, Itálie, Francie, Španělska a Portugalska*, 2 vol., Praga, Nakladatelství Lidové noviny, 2014. [Ermanno Giacomo Czernin nel viaggio attraverso le Alpi e i Pirenei. I. Il viaggio d'educazione d'un nobile boemo nelle Terre germaniche, in Italia, Francia, Spagna e Portogallo. II. Un diario di viaggio tra gli anni 1678-1682].

² Diario di viaggio, in tedesco e italiano, *Journal de nostre Voÿage, fait dans l'Italie, Savoye et Allemagne en l'année 1694*, Moravský zemský archiv (Archivio Regionale di Moravia, in seguito MZA Brno), Brno, fondo Sbirka historického spolku, sign. 349. L'autore degli appunti è il soggetto del dibattito di questo studio.

³ Su *Grand Tour* e *Kavalierstour* (viaggio d'educazione) in quanto concetti della storiografia Centro-europea contemporanea cfr. Z. Hojda, E. Chodějovská, et al. *Přes Alpy a Pyreneje*, vol. I, pp. 25-31; E. Chodějovská. «I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche nel loro viaggio d'educazione a Roma. Topografia della loro vita quotidiana nella Città eterna del XVII secolo», *Bollettino dell'Istituto storico ceco di Roma*, 8, 2012, pp. 87-114, qui p. 87, nota n. 1, ed il paper citato nella nota seguente.

⁴ I viaggi intrapresi dai nobili e ben documentati dalle fonti sono stati elencati e analizzati in un recente studio da Z. Hojda, and E. Chodějovská. «Abroad, or still “at home”? Young noblemen from the Czech lands and the Empire in the XVII and XVIII centuries», in *Beyond the Grand Tour: Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*, edited by R. Sweet, G. Verhoeven, and S. Goldsmith, London-New York, Routledge, 2017, pp. 83-107; cfr. anche J. Kubeš, *Náročné dospívání urozených. Kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*, Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov, 2013 [Viaggi d'educazione della nobiltà boema e austriaca (1620-1750)], e le bibliografie di queste due opere.

Humprecht Jan (Umberto Giovanni) era un alto funzionario terriero, amico personale dell'imperatore Leopoldo I e proprietario di uno dei più grandi feudi di Boemia. Heřman Jakub, essendo il figlio maggiore nonché l'erede, aveva ricevuto un'istruzione di qualità. Durante la sua vita aveva raggiunto la carica di burgravio supremo, unita alla funzione di primo luogotenente del Regno di Boemia, e fu l'importante costruttore di decine di edifici barocchi in Boemia. Effettuò il viaggio in Europa nel periodo dal 19/12/1678 al settembre del 1682, in Italia restò dal 14/04/1679 al 28/09/1681, restando a Roma un anno intero: dal 27/10/1679 al 24/10/1680 (per due settimane, dal 16/03 al 1/04 del 1680 si recò in viaggio a Napoli)⁵. Max Telecký apparteneva all'aristocrazia morava. Il diario veniva scritto da uno dei quattro membri del suo gruppo, probabilmente un aristocratico di rango inferiore o un borghese. Non si trattava di un viaggio d'educazione, ma di un viaggio di conoscenza di persone mature vicine all'ambiente ecclesiastico. Le note del diario hanno spesso uno stile apodemico, contengono una gran quantità di realia⁶. L'autore sicuramente non aveva un'istruzione di qualità, una posizione sociale e una cultura come quelle di Černín, ed era limitato dal punto di vista economico. Il suo viaggio durò nove mesi (dal 13/11/1694 al 18/08/1695), di cui sei spesi in Italia (dal 7/12/1694 al 17/06/1695). Arrivò a Roma il 1/02 1695, lasciò la città subito dopo Pasqua (4/04 dello stesso anno), intraprendendo anche un viaggio di 11 giorni a Napoli, dal 25/02/1695 al 03/03/1695.

3. Roma

Possiamo definire la Roma della seconda metà del XVII secolo come la meta fondamentale del nascente turismo per tutta una serie di motivi. Senza considerare la tradizione storica e i legami che univano la Città Eterna e l'Europa centrale e l'Impero, Roma era meta di pellegrinaggio e sede del papa, che era a capo della chiesa cattolica ed era una forza politica influente, per di più a capo di una corte numerosa. La sontuosa autorappresentazione del papa, che si manifestava tra l'altro nella cura della città e dell'arte sotto tutti i punti di vista, il funzionamento della sua corte assieme alle pressioni economiche sviluppatesi dai pellegrinaggi e dal nascente turismo e ai bisogni pratici degli abitanti di Roma, avevano creato una destinazione di viaggio unica su scala europea⁷, che era possibile «scoprire (*farne esperienza*)» sotto molteplici aspetti.

L'attenzione di questo saggio si concentrerà su tre aspetti:

1. i contatti che Černín e Telecký presero e i legami sociali che crearono;
2. Roma come palcoscenico delle festività;
3. i monumenti della città e la loro conoscenza.

3.1. La vita sociale dei tedeschi nella Città Eterna

Le differenti strategie già menzionate che i due viaggiatori utilizzarono per conoscere la città sono evidenti già dalla cura che dedicarono alla ricerca di alloggio. Entrambi cercarono dapprima una locanda. Heřman Jakub si alloggiò al re di Danimarca⁸ al confine tra i rioni

⁵ Questo viaggio, che veniva fatto da molti visitatori di Roma nel Seicento, era abbastanza standardizzato e aveva le caratteristiche del turismo contemporaneo. Cfr. E. Chodějovská. «La gita da Roma a Napoli – una tappa dei viaggi d'educazione nel Seicento», in *Roma – Praga / Praha – Řím. Omaggio a Zdeňka Hledíková*, edited by K. Bobková-Valentová, et al., Praga, Scriptorium, 2009, pp. 263-287.

⁶ Cfr. J. Stagl. «Die Apodemik oder "Reisekunst" als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bis zur Aufklärung», in *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit, vornehmlich im 16.-18. Jahrhundert*, edited by M. Rassem, and J. Stagl, Paderborn, Schöningh, 1980, pp. 131-204.

⁷ Solitamente i giovani delle Terre ceche vi passavano un periodo compreso tra uno e cinque mesi. Per la statistica cfr. E. Chodějovská, *La gita a Napoli*, qui pp. 264-267.

⁸ U. Gnoli. *Alberghi ed osterie di Roma nella rinascenza*, Roma, P. Maglioni, 1942, pp. 124-125, ritiene tuttavia che questa locanda fosse chiusa già dal 1669, ma i documenti riguardanti i viaggi dei nobili boemi sono una prova di come fosse ancora in funzione dieci anni più tardi.

Campo Marzio e Ponte. Telecký non nomina la sua *camera locante*⁹. Dal contesto dei suoi appunti si può però supporre che si trovasse a sua volta sulla riva sinistra del Tevere, dove tradizionalmente a Roma si concentravano gli alloggi di breve periodo per stranieri, nei dintorni della chiesa di Santa Lucia della Tinta¹⁰. Una camera locante era considerata un alloggio socialmente sostenibile, tuttavia sul lungo periodo era inaccettabile per una classe sociale elevata, vista la rappresentazione di sé che veniva ritenuta sufficiente. Lo dimostra l'esempio di un altro aristocratico boemo, Adam František z Valdštejna (Adamo Francesco di Waldstein), che scrisse a casa alla madre poco dopo il suo arrivo a Roma nel 1649: «sono in attesa del Vostro gentile permesso nel [...] procurarmi un'abitazione. Nel frattempo abbiamo dovuto trasferirci per un mese in una camera locanda e da soli ci facciamo da mangiare. In questa camera locanda però si vive male, è cara e anche indegna [non rappresentativa], perché tutti gli altri conti hanno già una loro abitazione in affitto. Sono io forse meno di loro?»¹¹ Perciò anche Černín aveva ricevuto da suo padre il compito¹² di trovarsi un alloggio adeguato al suo rango¹³.

Ci vollero tre settimane prima di trovare un appartamento adatto a un affitto di lungo periodo, un appartamento in cui fosse possibile ricevere visite dignitosamente (il che era parte fondamentale della comunicazione sociale) e che si trovasse in un luogo adeguato: «nicht so nahend an Piazza di Spagna, Strada di Condotti und dergleichen teutschen quartieren»¹⁴. Gli stranieri nel XVII secolo si stabilivano prevalentemente nei rioni di Campo Marzio e Colonna, vale a dire nella parte più settentrionale di Roma. Qui è anche documentata la più alta concentrazione di quelli che arrivavano a Roma dall'Europa centrale. Compresi i boemi di diverse estrazioni sociali¹⁵. Perché il *Kavalierstour* svolgesse la sua funzione, era compito di Černín integrarsi nella vita della più alta società romana per acquisire capacità e contatti sociali. Era dotato delle raccomandazioni che il padre, grazie alle sue conoscenze dei periodi in cui aveva svolto la funzione di messo dell'imperatore a Venezia (1660-1663) e in cui aveva soggiornato alla corte di Vienna, gli aveva potuto procurare. I destinatari di queste lettere dovevano facilitarli l'ingresso nella società romana: la posizione più elevata tra le persone interpellate era occupata dal cardinale Carlo Pio di Savoia, che faceva le veci

⁹ Sulle definizioni e sui cambiamenti di significato dei singoli concetti (albergo, camera locante/locanda, osteria, bettola), vedi M. Romani. *Pellegrini e viaggiatori nell'economia di Roma dal XIV al XVII secolo*, Milano, Vita e pensiero, 1948, pp. 56-57; E. Chodějovská, *I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche*, pp. 97-100.

¹⁰ Cfr. F. Martinelli. *Roma ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli antiquarj*, 5th edition, Venezia, 1662, pp. 10-11. Ancora nel XVII secolo la zona attorno a strada dell'Orso veniva sempre ricercata da parte degli stranieri e le fonti boeme non fanno altro che confermarlo, cfr. E. Chodějovská, *I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche*, pp. 97-98.

¹¹ Traduzione dal tedesco dell'autrice. Lettera di Adamo Francesco di Waldstein alla madre datata 13/11/1649, MZA Brno, fondo della famiglia Dietrichstein, G 140, parte E, sign. 156.

¹² Humprecht Jan Černín. *Continuatio instructionis*, Státní oblastní archiv Třeboň – pobočka Jindřichův Hradec (Archivio regionale di Stato a Třeboň – sezione di Jindřichův Hradec, in seguito SOA Třeboň – sezione Jindřichův Hradec), fondo della famiglia Czernin, incartamento 259, fol. 41; sulle istruzioni per Heřman Jakub Černín cfr. Z.Hojda. «Die Reiseinstruktion von Humprecht Johann Czernins für seinen Sohn Hermann Jakob als Anleitung zum ordentlichen Leben», in *Über die österreichische Geschichte hinaus. Festschrift für Gernot Heiss zum 70. Geburtstag*, edited by F. Edelmayr et al., Münster, Aschendorff, 2012, pp. 11-26.

¹³ Il maggiorduomo di Černín ha trovato l'appartamento «vicino alla chiesa Sant'Angelo Custode». (La chiesa fu demolita a causa della costruzione di via del Tritone, vedi F. Lombardi. *Roma. Le chiese scomparse. La memoria storica della città*, Roma, Fratelli Palombi, 1996; rione Trevi e la chiesa dell'Angelo Custode a pp. 111-114.) Il luogo poteva soddisfare le esigenze: un luogo prestigioso, nel pieno centro città, vicino al Quirinale e a via del Corso, ma non troppo dentro «i quartieri tedeschi».

¹⁴ Più dettagliatamente sulle visite vedi F. Sestini da Bibiena. *Il maestro di camera*, Venezia, 1662. Nel capitolo *Delle visite*, pp. 69-92; cfr. anche l'istruzione per il viaggio di Černín scritta da suo padre (nota n. 12).

¹⁵ L. von Pastor. *Storia dei papini del periodo dell'assolutismo*, vol. 14/2, Roma, Desclée, 1961, pp. 434-436; per i Boemi, i loro «luoghi nazionali» e i loro alloggi a Roma cfr. E. Chodějovská, *I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche*, J. Brnková. «Škréta a komunita záalpských umělců v Římě», in *Karel Škréta 1610-1674. Doba a dílo*, edd. L. Stolárová, V. Vlnas, Praga 2010, pp. 7-12.

dell'imperatore durante la lunga assenza del messo imperiale nella Città Eterna¹⁶. Figura non meno importante era il rappresentante dell'imperatore nel collegio dei giudici della Sacra Rota Romana, Jacob Emerix de Matthijs¹⁷, che divenne amico stretto di Černín e lo trattò come un figlio. Černín passava molto tempo con lui e con suo nipote e rimasero in frequente contatto anche dopo il ritorno di Černín in Boemia. Poi c'era il cardinale, già nunzio a Venezia, Iacopo Altoviti¹⁸.

Fin dal giorno in cui «uscii la prima volta con la livrea nova e carozza»¹⁹, tre settimane dopo il suo arrivo a Roma durante le quali, considerata la rappresentazione di sé che considerava adeguata, aveva dovuto soggiornare in città in incognito, Černín si dedicò con solerzia a corteggiare cardinali e diplomatici. Li accompagnava al concistoro oppure più frequentemente cappella papalizia o quella cardinalizia. In queste occasioni così come nell'anticamera dei palazzi cardinalizi la presenza dei giovani aristocratici veniva data per scontata. Le anticamere erano non solo una pratica scuola di lingue e galateo, ma soprattutto un luogo socialmente esposto e una significativa fonte di informazioni. Černín così riuscì a entrare nel palazzo del già citato cardinale Pio e anche del segretario di stato cardinale Alderano Cybo. Frequentò poi i loro palazzi per più di sei mesi. A differenza dell'ambiente ecclesiastico però Heřman Jakub riuscì a entrare nei circoli della vecchia aristocrazia romana soltanto in modo limitato. L'ambiente di Černín era da un lato quello della cerchia dei suoi coetanei che erano nella stessa situazione e tra i quali si fece delle amicizie, dall'altra quello delle file dei religiosi regolari di origine boema stabilitisi a Roma. Era vicino soprattutto al generale dei carmelitani scalzi Carlo Felice Slavata²⁰, un uomo che apparteneva alla cerchia più ristretta di papa Innocenzo XI. Lo andava a trovare a Santa Maria della Scala e a San Pancrazio al Gianicolo. Andava anche dai gesuiti alla casa professa presso la chiesa Del Gesù, dove riceveva notizie su ciò che avveniva in Boemia. Tra amici-coetanei si scambiavano visite nei rispettivi appartamenti, intraprendevano brevi gite (al mare a Ostia, a Frascati, ecc.) e andavano a discorrere nelle ville.

Telecký rimase alloggiato per tutto il periodo nella locanda (*camera locanda*). A livello di ambiente aveva un appiglio nel Collegio Germanico dei gesuiti. Lì studiavano molti boemi tra i quali aveva probabilmente qualche conoscente, oppure era stato almeno raccomandato, giacché si era diretto lì il giorno immediatamente successivo al suo arrivo. Trovava rifugio anche presso altre istituzioni legate ai gesuiti. Tra questi, grazie alla regolare circolazione dei membri dell'ordine, c'erano persone che avevano esperienza o almeno contatti con la Boemia e la Moravia. Probabilmente non fece nemmeno un tentativo di contattare la corte papale, le residenze dei cardinali, l'aristocrazia romana né il messo imperiale, che nel periodo della sua visita già soggiornava a Roma²¹.

3.2. Le feste

Una motivazione fondamentale per visitare Roma erano le feste. E ciò nonostante già nella seconda metà del XVII secolo fossero in un certo qual modo meno pompose. Ciò era dovuto

¹⁶ Cardinale Carlo Pio di Savoia (1622-1689), ambasciatore cesareo dal 1676, cardinale-conprotettore di Germania (1665-1682) con Friedrich von Hessen-Darmstadt, protettore di Germania (1682-1689), protettore d'Austria (1673-1689).

¹⁷ Jacob Emerix de Matthijs (1626-1696), auditore dal 1668/9 al 1696.

¹⁸ Iacopo Altoviti (1604-1693), nunzio a Venezia dal 1658 al 1666.

¹⁹ Diario di viaggio di Černín (cfr. nota n. 1), 19/11 1679. Sulla strategia di viaggiare in incognito o della necessità di stare in una città in incognito sull'esempio di Roma cfr. E. Chodějovská, *I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche*, p. 99.

²⁰ Carlo Felice Slavata più tardi, nel 1686 a Praga, sposò Heřman Jakub con la sua parente Josefa Slavata. Su di lui cfr. O. Di Ruzza, *Sintesi storico-cronologica della provincia romana dei padri Carmelitani Scalzi*, Roma, O.C.D., 1987, p. 63.

²¹ Jiří Adam II di Martinitz (1695-1700, come ambasciatore straordinario già 1682-1683), ha sostituito Anton Florian di Lichtenstein (1689-1694).

in parte alla perdita di influenza dei papi sulla politica europea dopo la fine della Guerra dei Trent'anni e al declino di Roma, che non era più il principale centro culturale d'Europa, in parte ai primi sforzi di soffocare il nepotismo e alle misure per risparmiare. Ciò nonostante negli ultimi due decenni del XVII secolo c'erano ancora abbastanza occasioni per vedere il «gran teatro del mondo» (E. Garms-Cornides): una grandiosa cerimonia della corte papale il cui palcoscenico era la città intera. Il loro ritmo e la loro forma erano dati soprattutto dalle feste del calendario ecclesiastico.

Questo fattore aveva in molti casi un ruolo di primo piano nella pianificazione della visita di Roma: la visita era spesso orientata nel caso dei soggiorni più brevi sulla prima metà dell'anno, per poter vivere nella capitale della cristianità il carnevale e soprattutto la festa più importante dell'anno liturgico: la Pasqua (anche nei casi in cui il viaggio non fosse stato pianificato come un pellegrinaggio). Il viaggio di Maxmilián Ťelecký è una dimostrazione proprio di questa strategia: arrivò a Roma per il carnevale, visitò rapidamente alcuni monumenti, fece l'esperienza delle feste e dei divertimenti, andò in gita a Napoli e infine terminò di visitare i monumenti principali e soprattutto vide i riti della Pasqua.

Il rituale della corte papale era abbastanza differente da quello delle corti d'oltralpe ed era consigliabile prepararsi bene e orientarsi nella gerarchia della corte papale, sia che il visitatore potesse partecipare attivamente alla festa, sia che guardasse soltanto. Anche se Černín e ancor più spesso Ťelecký si trovavano nella stragrande maggioranza dei casi nel ruolo di spettatori, annotarono accuratamente nei propri diari il numero di partecipanti a cortei e processioni, i loro addobbi, la musica, i fuochi d'artificio, gli altri effetti, ecc. Sarà interessante confrontare queste annotazioni con quelle dei visitatori di Roma di altri paesi e anche con i diari romani. Černín aveva certamente studiato le guide fondamentali (*Relatione della corte di Roma* e *Il maestro di camera*). Non le cita direttamente e non sono conservate nella sua biblioteca, tuttavia sono state un supporto indispensabile per l'interpretazione del diario, che tradisce retrospettivamente la loro conoscenza²².

Entrambi gli aristocratici studiati parteciparono attivamente al carnevale: andavano regolarmente in via del Corso, andavano a vedere le *corse dei barbari*, andavano (Ťelecký era probabilmente più appassionato) alle rappresentazioni teatrali nei collegi, ecc. La rappresentanza dell'imperatore a Roma, come già si è accennato in precedenza, si manifestava durante il periodo studiato in modo abbastanza discreto se messa a confronto con quelle di altre potenze europee, soprattutto Spagna e Francia, per di più nessuno dei due viaggiatori vide a Roma una significativa delegazione imperiale. Le feste legate agli Asburgo e ai loro paesi erano quindi limitate ai soli «luoghi tedeschi» a Roma²³. Mentre Ťelecký non menziona

²² Una ricerca simile a quella di Ernst Trenkler per la Biblioteca Nazionale d'Austria («Le guide di Roma in der österreichischen Nationalbibliothek», *Biblos*, 25, 1976, pp. 33-58 e 147-172) non è ancora stata fatta, ma una decina di copie di questi due libri, *Il maestro di camera* a volte riletto con *Roma ricercata* di F. Martinelli, conservate nella Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca a Praga e provenienti dalle biblioteche di diverse famiglie nobili e monasteri dimostra che questi libri furono diffusissimi anche nelle Terre ceche.

²³ Sulla «mappa mentale» dei visitatori boemi a Roma del XVII secolo cfr. E. Chodějovská. *I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche*. Nessuno dei visitatori evitava il confronto di Roma con una città che conosceva molto bene: Praga. In Ťelecký, che era moravo, troviamo una prospettiva un po' «distorta», afferma inoltre che Praga (ma anche Venezia) è più grande. Ťelecký, a differenza di Černín, non andava alla ricerca dei luoghi cechi a Roma, solo durante la visita di Santa Maria della Vittoria si ricordò della leggenda dell'immagine miracolosa grazie a cui l'esercito cattolico aveva vinto sulla Montagna Bianca nel 1620 (cfr. di recente Š. Vácha. «Santa Maria della Vittoria a Roma e a Praga. Nuove riflessioni sulla sacra immagine e sul suo culto», *Bolletino dell'Istituto Ceco di Roma*, 9, 2014, pp. 77-110). Entrambi avevano visitato Isola, la chiesa di San Bartolomeo, ma non sapevano nulla della tradizione di Sant'Adalberto, così come non sapevano della tradizione cirillo-metodiana né per quanto riguarda la basilica di Santa Prassede né per quanto riguarda la basilica di San Clemente. Mentre entrambi menzionano la leggenda secondo la quale nella basilica di San Paolo mancherebbe una colonna, perché il diavolo l'avrebbe trasportata nella chiesa dei Ss. Pietro e Paolo a Vyšehrad a Praga

una partecipazione attiva a nessuna delle feste celebrate nell'ambito della *nazione tedesca*, Černín al contrario partecipava diligentemente alle feste importanti celebrate nella chiesa nazionale di Santa Maria dell'Anima²⁴, e il 23 giugno 1680, durante una processione in pompa magna a cui tradizionalmente partecipavano i membri del collegio cardinalizio, portava il baldacchino²⁵.

3.3. La conoscenza dei monumenti della città

A introduzione di questa terza e ultima parte è necessario porsi una domanda su che cosa fossero i monumenti della città di Roma nel XVII secolo. In primo piano in tutta Europa nella seconda metà del XVII secolo c'erano i «grandi viaggi» (*Grand tour*), di cui stiamo analizzando due casi, quindi spedizioni che avevano finalità complesse, per molti aspetti simili al turismo moderno del XX secolo (con una eccezione: manca qui l'aspetto del riposo e dell'impiego del tempo libero, giacché ancora non si può parlare di questa categoria). Per i cattolici aveva un forte e perdurante aspetto di pellegrinaggio²⁶ e tra i motivi per intraprenderlo c'erano sicuramente la moda o addirittura la necessità sociale. Era tuttavia un motivo fondamentale il conoscere «paesi, genti straniere e i loro costumi», la voglia di venire a conoscenza di nuove informazioni, di vedere luoghi «importanti»²⁷. L'«importanza» al contempo può essere dovuta a diversi fattori, che ora analizzeremo brevemente, dal momento che Roma è a mio avviso un caso esemplare.

Molti dei luoghi e degli edifici in città acquistano agli occhi dei due viaggiatori una doppia funzione (svolgono più ruoli): le chiese non sono solo luoghi di devozione e luoghi in cui sono conservate le reliquie dei santi, ma anche edifici architettonici pieni di opere d'arte, sono luoghi in cui si esegue musica di qualità. E non da ultimo sono i luoghi concreti che è «necessario vedere» per il fatto di essere stati teatro di avvenimenti importanti, siano questi reali e storici o biblici e mitologici. Ad ogni modo sono considerati *monumenti* per cui «è necessario» intraprendere un viaggio di diverse settimane al di là delle Alpi. Un esempio illustrativo può essere l'annotazione di Černín del 10 settembre 1680, data in cui aveva intrapreso con un suo amico un importante itinerario romano di pellegrinaggio per sette, o più precisamente nove basiliche: «Li 10 [settem]bre la matina a bonissima hora partii di casa col signor Barone Wrabsky per far le nove chiese, et acìò pottissimo apresso la devotione anche osservare l'antichità e curiosità (che si vedono in questo viaggio) pigliamo con noi l'anticharo.» Quando arrivarono all'Abbazia alle Tre fontane, Černín continua: «...In un'altra chiesa fabricata dal signor Cardinal Aldobrandini osservamo la colonna, alla quale fu San Paulo legato mentre fu dicapitato, la cui Santa testa saltò in tre luog[h]i dicendo sempre: “Giesù,” et o[g]ni volta scaturii una fontana, le quali aque dicono aver sapori una di sanque, l'altra di latte e la terza d'aqua, ma io non ci trovai disparita dell'aqua. Vi è anche

(Diario di viaggio di Heřman Jakub Černín (nota n. 1), 10/09 1680; M. Ťelecký, *Journal de nostre Voyage*, 18/03 1695).

²⁴ Per tutto il XVII secolo la rappresentanza imperiale e tutta la comunità degli abitanti delle terre asburgiche residenti a Roma si profilava prevalentemente come *austro-boema*. Il fenomeno delle nazioni a Roma trovò una sua espressione ad esempio nella costruzione della chiese nazionali. A Roma i Boemi non possedevano una propria chiesa, ma all'interno della «nazione tedesca» si riunivano insieme anche a Olandesi e Fiamminghi attorno alla chiesa di Santa Maria dell'Anima presso l'ospizio per i pellegrini. Su questo tema cfr. J. Schmidlin. *Geschichte der Deutschen Nationalkirkche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau, Wien, 1906, più generalmente I. Fosi. «A proposito di una lacuna storiografica: la nazione tedesca a Roma nei primi secoli dell'età moderna», *Roma moderna e contemporanea*, 1, 1993, pp. 45-56.

²⁵ Diario di viaggio di Heřman Jakub Černín (nota n. 1), 23/06. 1680.

²⁶ Tutti e due hanno intrapreso il pellegrinaggio delle sette (nove) basiliche (Ťelecký il 2/04 1695; Černín sei volte: 15/01, 3/02, 9/03, 16/04, 10/09 e 20/10 1680, cfr. il suo diario di viaggio (nota n. 1). Per l'analisi della visita a Roma come pellegrinaggio cfr. Z. Hojda, E. Chodějovská et al. *Přes Alpy a Pyreneje*, vol. I, pp. 256-280.

²⁷ H. Hendrix. «City Guides and Urban Identities in Early Modern Italy and the Low Countries», *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, 29, 2014, [www.rivista-incontri.nl].

un quadro, ch'è la Crocifissione di San Pietro, di gran stima pinto di Guido Reni Bolognese, famoso pittore.»

Ťelecký riferisce della visita di questo luogo, tradizionalmente legato al martirio di San Paolo, in modo molto simile. Questo discorso viene inoltre confermato dalle guide dell'epoca. Il passaggio citato, incluso il riferimento al quadro di Guido Reni, è molto vicino alla descrizione della guida *Roma ricercata*²⁸. Neanche uno dei viaggiatori dice di aver usato una guida stampata concreta. Tuttavia sulla base dell'analisi di alcune annotazioni è evidente che Černín ha usato proprio la popolare guida di Fioravante Martinelli.

Ťelecký e Černín venivano guidati in città e tra i suoi monumenti antichi e cristiani da conoscenti e amici. Ťelecký aveva sicuramente preso a noleggio per le gite più lunghe una carrozza, ma non sappiamo se si era affidato alla cura di una guida professionale, un *cicerone*²⁹. Černín aveva sicuramente assunto un antiquario, ma solo dopo alcuni mesi di soggiorno a Roma, nei mesi di luglio e agosto 1680. Perché Heřman Jakub aveva indugiato nella visita di monumenti fondamentali? La risposta a questa domanda l'abbiamo già data de facto poco sopra e consiste negli scopi principali che il padre aveva stabilito per il soggiorno di Heřman Jakub a Roma: era giunto a Roma durante l'autunno, erano seguiti l'avvento, il Natale, il periodo del carnevale, la Quaresima, Pasqua e tra le altre festività importanti la festa del Corpus Domini e la festa dei santi Pietro e Paolo. Al contrario nei mesi caldi dell'anno, durante i quali c'è una quantità minima di grandi feste cristiane, la maggior parte dei membri della corte papale e delle altre personalità importanti soggiornava nei suoi possedimenti di campagna. La vita in città rallentava e rimaneva il tempo per uno studio più concentrato. La visita dei monumenti era importante, ma non era lo scopo più importante del viaggio.

Roma era considerata anche un manuale di architettura moderna e di arte. Černín si interessava di architettura religiosa e laica. Ascoltò diverse volte durante il suo soggiorno la spiegazione di un insegnante di architettura e pittura che aveva assunto, con cui visitò alcuni palazzi ed edifici religiosi significativi. Successivamente le note del suo diario riguardanti l'architettura del XVII secolo assumono un altro carattere: non valuta più soltanto la grandezza e l'imponenza dell'edificio, oppure le spese che il costruttore aveva dovuto affrontare, ma nota la composizione complessiva, i dettagli, la loro realizzazione, la combinazione dei vari elementi³⁰. Per il futuro importante costruttore di decine di edifici in Boemia questa fu una delle cose più utili del viaggio.

Questo aspetto manca alla visita di Ťelecký. Tra i monumenti la sua attenzione si concentrò soprattutto sulle chiese (lo impressionarono molto la basilica di Santa Cecilia e Sant'Andrea della Valle); la sua valutazione si basa sulle impressioni, è intuitiva. L'architettura laica non richiamava molto la sua attenzione (i palazzi o i giardini e le ville lo interessavano molto poco, anche se non si perse Frascati), la sua attenzione fu probabilmente richiamata sui capolavori, ma non era in grado di classificarli con precisione, per lui non era importante l'autore, non percepiva i contesti³¹. Attiravano la sua attenzione soprattutto i monumenti epigrafici, che trascriveva, lo interessavano i realia e il funzionamento delle istituzioni, ecc.³²

²⁸ F. Martinelli. *Roma ricercata*, pp. 143-144.

²⁹ Tra questi *ciceroni* (o *wurmschneider*) il più famoso era Giovanni Alto (Hans Hoch, Giovanni Grosso). Nel suo diario conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Mss. Chigi G IV 111) ci sono 1326 registrazioni (1616-1659), di cui 61 di visitatori dalle Terre ceche. Cfr. Z. Hojda. «Giovanni Grosso da Lucerna, La vera Guida degl'Oramontani». Un cicerone nella Roma del Seicento e i suoi clienti boemi», in *Roma – Praga / Praha – Řím. Omaggio a Zdeňka Hledíková*, edited by K. Bobková-Valentová, et al., Praga, Scriptorium, 2009, pp. 219-247.

³⁰ Descrive e fa i commenti ai palazzi nella città, ai casini e le ville, dove andava spesso a spasso.

³¹ Cfr. ad. es. descrizione della visita nella chiesa Santa Maria della Vittoria: «nit gar gros, doch schön gebawet. [...] auff dem hohn altar ist ein kleines silberes bild, so [...] P. Dominicus di Giesù Maria nacher Rom gebracht, von zu Prag bekhommen, als d. keyser Ferdinand. auff dem weisen berg nechst Prag wid. die khetzerische rebellen die famose victorii erhalten. Linkher hand [...] dem hohe altar ist der altar der heilige Theresiae, welche

Conclusione

Roma ha svolto un ruolo fondamentale nell'itinerario di entrambi i viaggiatori. Scopo del viaggio era conoscere la città in tutti i suoi aspetti. Le strategie su come raggiungere lo scopo erano diverse e ci siamo già soffermati sui limiti che aveva soprattutto Ťelecký. Aveva dovuto rinunciare alla vita sociale, la sua «immagine di Roma» è popolata in minima parte di persone concrete, la visita dei monumenti si era svolta rapidamente. Si sforzò anche di vedere quante più cerimonie e feste. A questo scopo aveva adattato, così come molti altri visitatori provenienti dalle Terre ceche, il periodo dell'anno in cui soggiornare a Roma, limitandolo al primo quadrimestre dell'anno. Anche se era probabilmente più vecchio, non era un viaggiatore esperto come Černín e le sue impressioni erano più superficiali, malgrado il suo evidente interesse per i realia. Nel suo viaggio è più marcato l'aspetto del pellegrinaggio, si portò anche a casa due reliquie. Invece Černín conobbe la città di Roma, l'aspetto che aveva all'epoca, la vita sociale, le opere d'arte e i monumenti in modo abbastanza approfondito, avendo avuto dodici mesi di tempo. Inoltre la città era per lui un manuale di galateo, lingue, arte, e gli aveva fornito più volte la quiete delle manifestazioni di devozione personale.

I viaggi appena descritti, intrapresi da rappresentanti di due gruppi sociali diversi, dimostrano che simili *Grand Tour*, il cui senso era una conoscenza per quanto possibile complessiva del paese o della città di destinazione, venivano intrapresi alla fine del XVII secolo da membri dell'aristocrazia sia alta che di rango inferiore. La domanda che è necessario porsi in conclusione e che ci aiuta a renderci conto del contesto dei due viaggi analizzati è: questi due viaggi che tipo di viaggio rappresentano? Di certo possiamo immaginare che a Roma venissero dalle Terre ceche anche pellegrini (appartenenti a tutti gli strati sociali), giovani artisti alla ricerca di istruzione o delle prime esperienze, soldati o servitori (come i membri ordinari delle missioni diplomatiche o i servitori che accompagnavano i loro signori in pellegrinaggio o nei *Kavalierstour*), religiosi (sia futuri, per studiare al Collegio Germanico o negli istituti di istruzione dei vari ordini, sia nell'ambito di un'istituzione esistente nella rispettiva gerarchia di un ordine), diplomatici imperiali. Pochi di loro hanno lasciato notizie del proprio viaggio o traccia nei documenti amministrativi di provenienza sia ceca che italiana, e davvero solo una piccola percentuale dei viaggi è documentata in modo così dettagliato come quelli di Černín e Ťelecký. Le fonti non ci permettono di fare calcoli statistici³³. E così anche la ricerca successiva dovrà necessariamente appoggiarsi ai diari conservati, alla contabilità e alla corrispondenza, o indirettamente almeno ai libri conservati nelle rispettive biblioteche private. Molti di questi testi, anche quelli del XVII secolo, non sono stati ancora studiati.

Bibliografia''

A. Caldana. *Le guide di Roma: Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Roma, Palombi, 2003.

Cérémonial et rituel à Rome: 16.-19 siècle, edited by M. A. Visceglia, C. Brice, Rome, École française de Rome, 1997.

C. de Seta. «L'Italia nello specchio del Grand tour», in *Il paesaggio* (Storia d'Italia: Annali 5), edited by C. de Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-261.

in den verzüthung liegend von dem engel besiehet wird, alles von weysem Marmor so khünstlich gemacht, d[ass] dieses werkh nit ohne verwunderung anzusehen.» M. Ťelecký, *Journal de nostre Voyage*, 16/03 1695.

³² Per i viaggi di questo genere cfr. L. Schudt. *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien – München, Schroll, 1959, pp. 185-192.

³³ Sul numero dei visitatori a Roma cfr. Z. Hojda. «Giovanni Grosso da Lucerna. La vera Guida de gl'Oltromontani», pp. 234-241, e W. Tygielski. «Czy statystyka podróży do Rzymu w XVII wieku jest możliwa», in *Gospodarka – Ludzie – Władza. Studia historyczne ofiarowane Juliuszowi Łukaszewiczowi w 75. rocznicę urodzin*, edited by M. Kopczyński, and A. Mączak, Warszawa, Wydawn. Krupski, 1998, pp. 105-114.

- E. Garms-Cornides. «Assenza e non presenza. Gli Asburgo a Roma tra Cinque e Seicento», in *Gli archivi della Santa Sede e il mondo asburgico nella prima età moderna*, edited by M. Sanfilippo, A. Koller, and Giovanni Pizzorusso, Viterbo, Sette città, 2004, pp. 119-145.
- H. Hendrix. «City Guides and Urban Identities in Early Modern Italy and the Low Countries», *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani*, 29, 2014, [www.rivista-incontri.nl].
- Z. Hojda, and E. Chodějovská. «Abroad, or still “at home”? Young noblemen from the Czech lands and the Empire in the XVII and XVIII centuries», in *Beyond the Grand Tour: Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*, edited by R. Sweet, G. Verhoeven, and S. Goldsmith, London-New York, Routledge, 2017, pp. 83-107.
- Z. Hojda, and E. Chodějovská. «Le possibilità di studiare la storia dei viaggi in Italia nel XVII secolo negli archivi e nelle biblioteche di Roma», *Bollettino dell'Istituto storico ceco di Roma*, 4, 2008, pp. 41-48.
- Z. Hojda, E. Chodějovská, et al. *Přes Alpy a Pyreneje. Kavalířská cesta Heřmana Jakuba Černína z Chudenic do Německých zemí, Itálie, Francie, Španělska a Portugalska*, 2 vol., Praga, Nakladatelství Lidové noviny, 2014.
- E. Chodějovská. «I giovani nobili provenienti dalle Terre ceche nel loro viaggio d'educazione a Roma. Topografia della loro vita quotidiana nella Città eterna del XVII secolo», *Bollettino dell'Istituto storico ceco di Roma*, 8, 2012, pp. 87-114.
- Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, edited by A. Koller, S. Kubersky-Piredda, and T. Daniels, Roma, Campisano Editore, 2016.
- Kaiserhof und Papsthof, 16.-18. Jahrhundert*, edited by R. Bösel, G. Klingenstein, A. Koller, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006.
- J. Kubeš. *Náročné dospívání urozených. Kavalířské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*, Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov, 2013.
- La corte di Roma tra cinque e seicento: “Teatro” della politica europea*, edited by G. Signorotto, M. A. Visceglia, Roma, Bulzoni, 1998.
- A. Mączak. *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, 4th edition, Roma, Laterza, 2009.
- Roma, città del papa* (Storia d'Italia: Annali 16), edited by L. Fiorani, A. Prosperi, Torino, Einaudi, 2000.
- Roma – Praga / Praha – Řím. Omaggio a Zdeňka Hledíková*, edited by K. Bobková-Valentová, et al., Praga, Scriptorium, 2009.
- M. Romani. *Pellegrini e viaggiatori nell'economia di Roma dal XIV al XVII secolo*, Milano, Vita e pensiero, 1948.
- L. Schudt. *Le guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie. Unter Benützung des handschriftlichen Nachlasses von Oskar Pollak*, Wien-Augsburg, Beno Filser, 1930.
- J. Stagl. «Die Apodemik oder “Reisekunst” als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bis zur Aufklärung», in *Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit, vornehmlich im 16.-18. Jahrhundert*, edited by M. Rassem, J. Stagl, Paderborn, Schöningh, 1980, pp. 131-204.
- A. Stanek. *Telemachsbrüder. Die höfische Bildungsreise des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2001.
- M. Trebeljahr. «Von der Corte di Roma zum gran teatro del mondo. Die Relatione della corte di Roma des Girolamo Lunadoro», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 87, 2007, pp. 247-291.
- W. Tygielski. «Czy statystyka podróży do Rzymu w XVII wieku jest możliwa», in *Gospodarka – Ludzie – Władza. Studia historyczne ofiarowane Juliuszowi Łukaszewiczowi w 75. rocznicę urodzin*, edited by M. Kopczyński, A. Mączak, Warszawa, Wydawn, Krupski, 1998, pp. 105-114.

M. Völkel. *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese – Barbarini – Chigi*, Tübingen, Tübingen Niemeyer, 1993.

P. Waddy. *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*, New York, The Architectural history foundation, 1990.

La Puglia del 1700 attraverso i racconti dei viaggiatori stranieri e il pensiero degli economisti

Franca Pirolo

Università di Catania – Catania – Italia

Parole chiave: Puglia, economia, Grand Tour, viaggiatori stranieri.

1. Introduzione

Sotto l'egida e il clima riformistico dei Borboni e sulla scia del movimento illuminista che infondeva fiducia nel rinnovamento civile, politico ed economico, la Puglia, con i suoi luoghi costieri abitati da popolazioni solerti e laboriose, rappresentava una delle regioni del Regno di Napoli ancora inesplorata e sconosciuta.

A cominciare dal filosofo irlandese George Berkeley all'inizio del Settecento, il susseguirsi di descrizioni odepatiche dei viaggiatori stranieri ha ampliato gli orizzonti della conoscenza delle province napoletane. Il Grand Tour consentiva ai viaggiatori, che si estendevano fino alle regioni meridionali più distanti dalla capitale, di scoprire terre sconosciute, ricche di siti archeologici, sulle tracce di stimolanti fonti antiche. La Puglia, in quel periodo, diventò pertanto mèta di viaggiatori e studiosi stranieri che vi si recavano per visitare i luoghi alla ricerca della civiltà classica.

I resoconti dei viaggi si estendevano anche agli aspetti economici: infatti, la descrizione dei luoghi, oltre alle scoperte archeologiche, metteva in evidenza paesaggi e risorse naturali. La produttività di queste terre ricche di piantagioni di olivi e viti, generava un'intensità di rapporti commerciali tramite le vie di comunicazione marittime grazie all'esistenza di alcuni porti ben strutturati come Gallipoli dai quali partivano bastimenti carichi di olio per l'Inghilterra e i saponifici di Marsiglia e di vino per la Francia. Per il suo apprezzabile sviluppo mercantile e marittimo, la Puglia è stata definita "l'Olanda" del Regno e non a caso rappresentava anche il luogo ideale per il risveglio della cultura e per la formazione di ceti intellettuali che diedero impulso al fermento di idee economiche.

2. Loggppqo lc della Puglia nel 1700

Il male del Regno di Napoli nella prima età borbonica (1734-1799) era rappresentato dal profondo divario tra la Capitale, in cui si contavano oltre 300.000 abitanti, e le province, quasi del tutto disabitate e con poche attività produttive, per lo più gestite dai feudatari¹. Ma la Puglia, definita dalla Sirago "Olanda del Regno"², faceva eccezione. Nel territorio pugliese vi erano i principali porti del Regno, Manfredonia, Barletta, Trani, Bari, Brindisi, Gallipoli, Taranto, risistemati all'epoca di Carlo di Borbone secondo una attenta "politica portuale"³, città in demanio regio, da cui venivano esportati enormi quantitativi di derrate agricole, specie grano e vino, coltivate in Capitanata, odierna provincia di Foggia, e in Terra di Bari, odierna provincia di Bari, esportati a Napoli per l'approvvigionamento annuario e allestero⁴; ed anche l'olio, prodotto in gran quantità in Terra di Bari e Terra d'Otranto, odierne province di

¹ G. B. M. Jannucci, *Economia del commercio del Regno di Napoli*, a cura di F. Assante, Giannini ed., Napoli, 1981, 5 voll., con un vol. di *Introduzione* di F. Assante; G. M. Galanti, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. Assante e D. Demarco, ESI, Napoli 1968, 2 voll.

² M. Sirago, *Le città e il mare. Economia, politica portuale, identità culturale dei centri costieri del mezzogiorno moderno*, ESI, Napoli 2004, pp. 102 ss.

³ *Ibidem.*, pp. 33 ss.

⁴ B. Salvemini, *Prima della Puglia. Terra di Bari e il sistema regionale in età moderna*, in a cura di L. Masella, B. Salvemini, *Storia d'Italia, Le Regioni dall'Unità a oggi, La Puglia*, Einaudi ed., Torino, 1989, pp. 5-218, pp. 25 ss.

Lecce e Taranto, era esportato a Napoli e nei mercati esteri, soprattutto da Gallipoli per i saponifici di Marsiglia o per Genova⁵.

Il presidente del Supremo Magistrato di Commercio Giovan Battista Maria Jannucci, nominato nel 1763, testimoniava che le province di Bari e Lecce erano importanti produttrici di olio, esportato nella Capitale ed all'estero ma venduto in gran misura anche in contrabbando; e nella provincia di Bari si produceva anche molto vino, che però qualitativamente era inferiore a quello toscano. Ma la maggior produzione era quella cerealicola, destinata in maggior parte all'approvvigionamento della Capitale «servendo [...] quelle vettovaglie di magazzini al gran consumo che nella medesima dominante si fa»⁶.

Anche Galanti testimoniava: «Le province di Puglia presentano un aspetto tutto diverso da quello delle altre province del Regno [...]. La [...] Japigia, o sia provincia di Lecce [...] è una terra fertile [ma] con scarsa popolazione», per cui egli riteneva che si poteva incrementare le coltivazioni, soprattutto gli uliveti, favorendo un aumento della popolazione. «[Invece] ... la vicina provincia di Trani [era più popolata] con terre meno fertili», anche se l'olio era «di buona condizione ... [ed era stato] perfezionato a Mola», per cui vi era stato un aumento di prezzo «fino in Trieste»; ed erano «buoni i vini del litorale, ... di Barletta e ... di Trani», mentre si coltivava molto grano nelle Murge [infine] la provincia Daunia o sia Capitanata poteva essere suddivisa in tre regioni, una parte collinare, il Tavoliere (dove vi era una intensa cerealicoltura) ed il Gargano, dove, data la situazione climatica simile a quella della costa amalfitana, vi era una certa produzione di agrumi⁷.

3. Il desiderio di avventura e di conoscere “nuovi mondi”: il viaggio al Sud

Nel Settecento i viaggiatori “coraggiosi” che si avventuravano nel “selvaggio” Sud fino all'estremità del tacco della penisola erano davvero pochi.

Chi intraprendeva un viaggio in Italia per coglierne i più svariati aspetti culturali, sociali, economici, si fermava a Napoli. La città partenopea rappresentava l'ultima tappa del Grand Tour del sud della penisola⁸.

Fu l'irlandese George Berkeley, vescovo anglicano il visitatore pioniere che all'inizio del XVIII secolo intraprese il viaggio nella sconosciuta Puglia insieme ad un suo pupillo, un fanciullo di nobili origini; egli, spingendosi oltre il “confine” segnato dai suoi predecessori, raggiunse le città di Lecce, Brindisi e Taranto, in Terra d'Otranto⁹.

Ma soltanto nella seconda metà del secolo i viaggiatori iniziarono a spingersi oltre, raggiungendo anche le mete pugliesi e calabresi.

Nel 1757 il giovane aristocratico John Montague, Lord Brudenell, accompagnato dal suo tutore Henry Lyte, per coronare il suo sogno di visitare la Magna Grecia, ebbe il coraggio di arrivare fino a Taranto dove vide i pochi i resti archeologici e da qui poi ripartì per Agrigento, armato di tutto punto, per potersi difendere da eventuali attacchi di banditi o in caso di attacchi corsari perpetrati dalle fuste algerine. In effetti, nota Atanasio Mozzillo, «spingersi oltre Salerno era un voler forzare barriere ben più massicce dei monti alle cui falde scorre l'Alento», il fiume da cui ha preso il nome la regione campana del Cilento. Perciò il “viaggio al Sud”, terra di banditi e briganti, secondo l'immaginario collettivo, era considerato tanto

⁵ A. Montaudo, *L'olio nel Regno di Napoli nel XVIII secolo. Commercio. Annona e Arrendamenti*, ESI, Napoli, 2005, p. 175, tab.3.11, *Esportazioni di olio da Gallipoli nel Mediterraneo, 1720 - 1805*.

⁶ G. B. M. Jannucci, *Economia del commercio del Regno di Napoli*, cit., parte I, pp. 48 ss.

⁷ T. Pedio, *Le province pugliesi alla fine del XVIII secolo nelle relazioni del Galanti*, Rubbettino ed., Soveria Mannelli (CZ) 1983, pp. 33 ss.

⁸ M. Sirago, *Le città e il mare. Economia, politica portuale, identità culturale dei centri costieri del mezzogiorno moderno*, cit., pp. 92 ss.

⁹ G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. Fimiani, Napoli 1979.

pericoloso da indurre il viaggiatore ancora a metà '700 a fare il testamento, come ricordava lo svizzero Carlo Ulisse von Salis Marschlin nel 1789¹⁰.

Nel 1766 il diplomatico tedesco, Johann Hermann von Riedesel, barone di Eisenbach amico tedesco Johann Joachim Winckelmann che viveva a Roma, a cui lo accomunava la passione per la cultura classica, si spinse fino in Puglia, annotando in un diario gli appunti del suo viaggio, come gli era stato richiesto dall'amico¹¹.

A distanza di un decennio, protagonisti del viaggio di istruzione nel regno delle due Sicilie furono gli inglesi: uno di loro, Henry Swinburne¹², partì da Marsiglia, nel 1776 per raggiungere Napoli e visitarne tutta la provincia. Poi decise di continuare il viaggio attraversando i centri irpini fino a Manfredonia e Bari e, finalmente, raggiungere Taranto per poi proseguire il viaggio fino a Reggio Calabria e tornare in Campania. Ma questo fu un viaggio particolare perché, per mancanza di fondi, viaggiò quasi sempre a piedi, utilizzando alloggi di fortuna, anche stalle, o, quando era più fortunato, usufruendo dell'ospitalità di qualche contadino di buon cuore¹³.

Nel 1778 anche gli olandesi raggiunsero la Puglia. Quattro giovani dell'aristocrazia olandese: Willelm Carel Dierkens, Hendrick Van Nieuwuerkerke, Nathaniel Thornbury, Nicholas Ten Hove intrapresero il viaggio durato dal 10 aprile al 12 agosto. Il gruppo di gentiluomini viaggiava in compagnia del pittore svizzero Louis Ducros¹⁴, che era già stato qualche anno prima a Roma e al quale gli olandesi commissionarono disegni e acquerelli dei luoghi visitati¹⁵.

Il viaggio di von Riedesel in Puglia nasceva dall'interesse archeologico; purtuttavia le sue descrizioni si allargano anche ad aspetti sociali ed economici, arricchiti e spesso confrontati con notizie che aveva raccolto da libri e *Memorie*. Nelle sue tappe descriveva la morfologia del territorio, la popolazione e le principali attività economiche. Della città di Taranto descriveva il porto, detto "Mare piccolo", soffermandosi sull'estrazione di un liquido color porpora usato per tingere i tessuti ed estratto dai molluschi delle murici e sulla "lana penna" ricavata da una particolare varietà di murici, i cui filamenti si prestano alla tessitura con la seta; inoltre raccontava delle terre coltivate a legumi, frutta e viti che davano eccellenti vini moscati (ancora prodotti)¹⁶. Giunto a Gallipoli Riedesel si trovò in un territorio costruito sulla roccia tufacea abitato da 8.000 abitanti abili commercianti e gente industriosa. Dal porto sprovvisto di moli e di attracchi per le navi da carico con grandi difficoltà e in tempi lunghi partivano al massimo 6 bastimenti al mese così come riporterà nella sua relazione del 1791 lo stesso Galanti¹⁷. Riedesel descriveva i vigneti e i giardini floridi di Otranto, le manifatture di cotone, lino, tabacco e olio di Lecce; ma quando raggiunse Brindisi fece una pessima descrizione della città, definendo il porto come qualcosa di "deplorable": infatti i lavori di ristrutturazione del porto iniziarono soltanto nel 1775.

¹⁰ A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno. Napoli e il Sud nell'immaginario barocco e illuminista europeo*, Leonardo ed., Milano 1993, pp. 563 ss.

¹¹ J. H. Von Riedesel, *Nella Puglia del '700 (Lettera a J. J. Winckelmann)*, a cura di T. Pedio, Cavallino di Lecce 1979.

¹² H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies, in the years 1777, 1778, 1779, 1780*, 2 voll., London 1783.

¹³ I resoconti del viaggio di andata e ritorno di Swinburne sono pubblicati nel I volume della sua opera, pp. 91 ss.

¹⁴ *Gli acquerelli di Louis Ducros, 1778 Quattro gentiluomini, un pittore di paesaggi e la Puglia del Grand Tour*, Catalogo della mostra ospitata dal Museo Archeologico di Taranto (30 dicembre 2008- 30 marzo 2009). L'esposizione propone 80 delle 300 opere di Louis Ducros conservate presso il Rijksmuseum di Amsterdam. Gli acquerelli raffigurano i paesaggi visitati dai gentiluomini olandesi durante il viaggio in Puglia.

¹⁵ J. W. Niemeijer, *Voyage en Italie, en Sicilie et à Malte 1778: journaux, lettres et dessins*, Martial, s.l. 1994; J. W. Niemeijer *Images et souvenir de voyages: le dessinateur suisse Louis Ducros accompagnés des touristes hollandaise en Italie en 1778*, Waanders, Geneve 1990; M. Girelli Renzulli, *La Puglia del '700 in un diario di viaggiatori olandesi*, Laterza, Bari 2015.

¹⁶ J. H. Von Riedesel, *Nella Puglia del '700 (Lettera a J. J. Winckelmann)*, cit. p. 59.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 91.

Per Swinburne il viaggio fu un'avventura. Dopo la visita a Napoli si diresse in Puglia. Giunto su una nave francese a Gallipoli descrisse un porto che aveva conosciuto tempi migliori prima che fosse distrutto dai veneziani e che diventasse rifugio dei turchi. Carlo V lo aveva reso il porto più ricco della costa, ma poi nel '600 era decaduto¹⁸. Nel territorio si coltivavano zafferano e viti; ma per ottenere un vino di buona qualità i contadini acquistavano anche uve siciliane. A Gallipoli si manifatturava seta e cotone di buona qualità, esportati soprattutto in Provenza, il cui commercio fruttava 30.000 ducati l'anno; ma i dazi elevati limitavano i traffici. Il prodotto principale era l'olio. I due terzi della produzione venivano esportati in nord Italia, a Trieste e Venezia, e in Francia mentre la parte residua raggiungeva le piazze napoletane e gli altri porti del regno. Swinburne¹⁹ riferisce i dati della dogana del 1766 come aveva già fatto Riedesel²⁰, secondo il quale 11.459 salme di olio giungevano ai mercati nazionali e 35.493 salme verso i mercati esteri. Egli raccontava che i mercanti napoletani erano favoriti rispetto ai proprietari terrieri di terra d'Otranto perché tramite agenti acquistavano l'olio di Gallipoli per poi rivenderlo sulle piazze livornesi "prima che gli alberi diano le olive" per mezzo dei contratti alla voce e il prezzo veniva stabilito dall'autorità pubblica. Nelle tappe successive, Swinburne visitò Brindisi, Nardò, Otranto, Monopoli e Lecce, capitale di terra d'Otranto e seconda città del regno. La descrizione di Brindisi spazia dalla fertilità delle terre e delle cure periodiche dedicate agli alberi di ulivo attraverso la rimozione della terra e la potatura dei rami al porto doppio diviso da un promontorio che a suo dire era il più bello dei porti dell'Adriatico e adatto ad ogni tipo di commercio e di navigazione. L'economia di Taranto dipendeva quasi esclusivamente dalla pesca, ma sul diritto di pesca gravavano pesanti dazi feudali per cui i tarantini poveri che non potevano esercitare la pesca si dedicavano alle produzioni agricole (grano, avena, cotone).

Gli olandesi alla scoperta della "Olanda del Sud" percorsero la Puglia attraverso strade solo a tratti disastrate; ma dopo un breve soggiorno a Brindisi raggiunsero Lecce di cui disprezzavano l'arte gotica che imperava negli edifici e nelle numerose chiese tanto che non si sprecano neppure a descriverli. A Gallipoli vennero accolti trionfalmente e ospitati a palazzo Briganti ospiti di Fabrizio, un convinto illuminista. Lì scoprirono una città industriale e produttiva: olio, sapone, botti di legno e cotone venivano esportati al nord e all'estero; in particolare l'olio veniva caricato su navi inglesi, olandesi e svedesi attraverso operazioni complicate dovute all'assenza di approdi sicuri che compromettevano l'importanza commerciale del porto. Anche dell'economia gallipolese gli olandesi davano una descrizione alquanto sintetica. Passarono poi per Manduria di cui apprezzarono le bellezze archeologiche; ma a Taranto non trovarono l'ospitalità che si aspettavano così come era avvenuto a Gallipoli e si dimostrano alquanto contrariati. Comunque il porto era sicuro e da lì partivano bastimenti francesi, genovesi e napoletani carichi di olio e di grano.

Nel '700, i viaggiatori che si spinsero fino in Puglia, se si eccettuano la semplice curiosità di conoscere nuovi "mondi" e il clima favorevole, nutrivano interessi differenti come il paesaggio naturale, i monumenti, l'architettura, le tecniche di costruzione, il funzionamento delle macchine industriali, il contesto sociale per cui anche l'approccio visuale risultava diverso e l'"occhio" del viaggiatore seguiva il percorso dell'obiettivo prefissato.

Il viaggio rappresenta il superamento di un confine noto entro cui si vive per posare lo sguardo oltre, fuori da quel confine conosciuto e sicuro, per sperimentare una realtà nuova e sicuramente diversa che deve essere misurata sicuramente attraverso il grado di civiltà del viaggiatore, impegnato a decodificare la rappresentazione del reale attraverso il proprio schema culturale. Qual è l'immagine della Puglia settecentesca nella visione di questi

¹⁸ H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies, in the years 1777, 1778, 1779, 1780*, cit., pp. 267-268.

¹⁹ *Ibidem*, p. 269.

²⁰ J. H. Von Riedesel, *Nella Puglia del '700 (Lettera a J. J. Winchelmann)*, cit. p. 69.

viaggiatori stranieri? C'è da sottolineare che, nonostante l'evidenza delle innegabili bellezze naturali e paesaggistiche, uno stesso paesaggio può trasmettere emozioni differenti nei diversi viaggiatori e ogni viaggiatore può interpretare la realtà in base alla propria sensibilità. Il riferimento va alla cattiva considerazione che manifestano gli olandesi quando si relazionano con la popolazione indigena e criticano aspramente l'ospitalità dei tarantini perché non corrisponde alle loro aspettative di visitare, riposare e mangiare. Inoltre essi sono più attratti dai nobili che dalla gente comune e in questo caso pare proprio che il sentimento espresso dal detto "noblesse oblige" limita il loro orizzonte visuale mettendoli in contatto con una realtà diversa o per lo meno incompleta.

Meno male che ai resoconti freddi, distaccati e a tratti superficiali di Nieuwuerkerke sopperirà il pennello di Louis Ducros, che ci ha lasciato delle splendide immagini dipinte durante il viaggio. E lo stesso sentimento si può percepire anche nei dipinti di Philip Hackert conservati nella Reggia di Caserta²¹.

Bibliografia

- G. Berkeley, *Viaggio in Italia*, a cura di T. E. Jessop, M. Fimiani, Napoli 1979.
- G. M. Galanti, *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. Assante e D. Demarco, ESI, Napoli 1968, 2 voll.
- M. Girelli Renzulli, *La Puglia del '700 in un diario di viaggiatori olandesi*, Laterza, Bari 2015.
- G. B. M. Jannucci, *Economia del commercio del Regno di Napoli*, a cura di F. Assante, Giannini ed., Napoli, 1981, 5 voll., con un vol. di *Introduzione* di F. Assante.
- A. Montaudò, *L'olio nel Regno di Napoli nel XVIII secolo. Commercio. Annona e Arrendamenti*, ESI, Napoli, 2005.
- A. Mozzillo, *Passaggio a Mezzogiorno. Napoli e il Sud nell'immaginario barocco e illuminista europeo*, Leonardo ed., Milano 1993.
- A. Mozzillo, *Gli approdi del Sud. I porti del Regno visti da Philip Hackert (1789 - 1793)*, Capone ed., Lecce, 1993.
- J. W. Niemeijer *Images et souvenir de voyages: le dessinateur suisse Louis Ducros accompagnés des touristes hollandaise en Italie en 1778*, Waanders, Geneve 1990.
- J. W. Niemeijer, *Voyage en Italie, en Sicilie et à Malte 1778: journaux, lettres et dessins*, Martial, s.l. 1994.
- T. Pedio, *Le province pugliesi alla fine del XVIII secolo nelle relazioni del Galanti*, Rubbettino ed., Soveria Mannelli (CZ), 1983.
- J. H. Von Riedesel, *Nella Puglia del '700 (Lettera a J. J. Winchelmann)*, a cura di T. Pedio, Cavallino di Lecce 1979.
- B. Salvemini, *Prima della Puglia. Terra di Bari e il sistema regionale in età moderna*, in , a cura di L. Masella, B. Salvemini, *Storia di Italia, Le Regioni dall'Unità a oggi, La Puglia*, Einaudi ed., Torino 1989.
- M. Sirago, *Le città e il mare. Economia, politica portuale, identità culturale dei centri costieri del mezzogiorno moderno*, ESI, Napoli 2004.
- H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies,, in the years 1777, 1778, 1779, 1780*, 2 voll., London 1783.
- Gli acquerelli di Louis Ducros, 1778 Quattro gentiluomini, un pittore di paesaggi e la Puglia del Grand Tour*, Catalogo della mostra ospitata dal Museo Archeologico di Taranto (30 dicembre 2008- 30 marzo 2009).

²¹ A. Mozzillo, *Gli approdi del Sud, I porti del Regno visti da Philip Hackert (1789 - 1793)*, Capone ed., Lecce, 1993.

I viaggiatori del *Grand Tour* e Taormina, tra esaltazione e critica, tra verità e stereotipi

Alessandro Abbate

Università di Messina – Messina – Italia

Parole chiave: Sicilia, Taormina, *Grand Tour*, letteratura di viaggio, esaltazione, critica, stereotipi.

Le scoperte archeologiche di Ercolano e di Pompei, come le teorizzazioni di Winckelmann, solleccitarono l'interesse dell'aristocrazia europea per le vestigia del mondo classico; al punto che le regioni dell'antica Magna Grecia e la Sicilia, tesori privilegiati d'arte greco-romana, divennero tappe obbligate del *Grand Tour*; libera accademia itinerante, nella quale l'isola siciliana recitava un ruolo di protagonista assoluta, al punto che Friedrich Maximilian Hessemer giunse con il considerare la terra sicula come: «il puntino sulla 'i' dell'Italia», e il resto della penisola italiana «par soltanto un gambo posto a sorreggere un simil fiore»¹, mentre Goethe sostenne che: «senza veder la Sicilia, non ci si può fare un'idea dell'Italia. È in Sicilia che si trova la chiave di tutto»².

Taormina, con il suo celebre Teatro, le altre rovine antiche, gli ameni paesaggi, lo sfondo dello ionico mare e la vista dell'imponente vulcano Etna, non poteva non risultare parte integrante, e di assoluto rilievo, di questo circuito di viaggio; così la cittadina posta sul Monte Tauro, dagli anni 60' del XVIII secolo, da piazza d'interesse per lo più militare, si trasformò in luogo di transito per numerosi eruditi viandanti, i quali assoggettati dal mito, giungevano nella 'Perla dello Ionio' ansiosi di scovare un 'nuovo Eden', capace di dar forma e vita alle più spinte illusioni di un romanticismo classicheggiante³.

Tra i primi *voyageurs* a 'scoprire' Taormina, sospinto dalle dotte descrizioni storico-archeologiche di Fazello, Cluverio e D'Orville, vi fu il barone von Riedesel, che raggiunse il Monte Tauro nel 1767, egli scrisse: «*Taurominium* [...] è situata su di una montagna due miglia sopra il livello del mare», ed esaltandone il clima e il paesaggio, affermò che in tale località si gode «un'aria salubre e pura», ed indipendentemente che si guardi in direzione di Catania o Messina vi è sempre «una veduta deliziosa», con l'Etna che domina a meridione. Tra i monumenti archeologici è positivamente impressionato dalla Naumachia e dai resti di due 'templi greci'⁴, ma l'elemento taorminese che più lo esalta è il Teatro Antico, definito: «il più curioso ed il più raro di tutti i monumenti antichi che ancora esistono sulla Terra»⁵.

Henry Swinburne nel 1777 è autenticamente rapito dal sito taorminese, dove tutto è «delineato in uno stile ricco e sublime; le montagne si elevano come torri fino alle nuvole; castelli e rovine si ergono su masse possenti di rocce a picco sul mare e sembrano sfidare gli attacchi di nemici mortali», e asserisce che se dovesse scegliere un luogo che possedga tutte le qualità di nobiltà e bellezza per costituire un quadro, Taormina sarebbe l'oggetto della sua scelta; località da lui considerata degna di essere immortalata da artisti del calibro di Salvator Rosa e Nicolas Poussin⁶.

¹ F. M. Hessemer, *Lettere dalla Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 67.

² J. W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, Milano, BUR, 2016, p. 258.

³ E. Kanceff, *L'immagine della Sicilia nei resoconti di viaggio del Settecento*, Scicli, Edizioni di storia e studi sociali, 2015, pp. 8-18.

⁴ In merito ai due edifici sacri d'età classica segnalati da Riedesel, uno è l'antico *Serapeion* d'epoca ellenistica inglobato nella struttura seicentesca della chiesa di San Pancrazio, mentre l'altro, indicato dal barone tedesco come «il tempio che gli abitanti di Naxos inalzarono ad Apollo, quando nella loro fuga vennero a rifugiarsi a *Taurominium*», risulta di difficile individuazione, potrebbe trattarsi di qualche portico o edificio – oggi non più visibile – connesso al suddetto *Serapeion*,

⁵ J. H. Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, Palermo, 1821, pp. 100-108.

⁶ H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies*, London, 1790, vol. IV, pp. 169-170.

Nel 1787 si inerpica sul Monte Tauro il più celebre dei viaggiatori settecenteschi che visitarono la cittadina tauromenitana, Johann Wolfgang von Goethe; il grande poeta e drammaturgo raggiungendo il Teatro Antico attesta che: «chi si collochi nel punto più alto, [...] non può a meno di confessare che forse mai pubblico d'un teatro ha avuto innanzi a sé uno spettacolo simile. [...] Lo sguardo abbraccia [...] tutta la lunga schiena montuosa dell'Etna, a sinistra la spiaggia fino a Catania, anzi fino a Siracusa⁷. L'enorme vulcano fumante conchiude il quadro sterminato, [...] Se poi da questo spettacolo si volge l'occhio ai corridoi costruiti alle spalle [...], ecco a sinistra tutte le pareti della roccia, e fra queste ed il mare la via che serpeggia fino a Messina, [...] e la costa della Calabria nell'ultimo sfondo»⁸. Nel 1792 transita per la 'Perla dello Ionio' il conte von Stolberg, il quale ammira soddisfatto la Naumachia e il Teatro. Ma ciò che più lo appassiona è il paesaggio che può contemplare dal castello di Malvicino in cui «si abbracciano con lo sguardo da una parte l'Etna, la costa orientale della Sicilia e il mare siciliano, dall'altra tutto il villaggio di Faro fra le sue due splendide spiagge, Capo Spartivento e l'inizio del Mare Adriatico»⁹, e afferma: «ho veduto altri panorami oltre questo, ma nessuno più bello»¹⁰. Mentre l'architetto Jakob Ignaz Hittorff, nel tracciare un resoconto del suo viaggio in Sicilia del 1823, ricorda: il «teatro di Taormina che se non è la più grandiosa è pur sempre la più bella rovina che io abbia mai visto sinora»¹¹. Questi siffatti eruditi europei, che esaltarono le bellezze naturalistiche ed archeologiche della 'Perla ionica', si avvicinavano alla realtà locale inforcando gli occhiali delle esperienze appartenenti al regno delle idee e dei miti¹². Taormina rappresentava nei loro ideali un luogo al di fuori di ogni temporalità ed estraneo alla geografia reale¹³. Quando i medesimi visitatori direzionarono il loro sguardo sul contesto urbano coevo e su suoi sfumati abitanti, essi riservarono loro descrizioni spesso sprezzanti e ostili, che riducevano la Taormina moderna a degradante elemento di disturbo.

Richard Payne Knight nel 1777 salì sul Monte Tauro, e lì fra le rovine del teatro immaginò gli spettatori dell'antichità, numerosi e colti, che sedevano sugli spalti ad ascoltare le opere di Sofocle e di Euripide; la Taormina dei contemporanei invece venne percepita come un luogo degradato, invaso «dalle lucertole e dai serpenti»¹⁴.

Il romanziere Alexandre Dumas, a bordo di una speronara, nel 1835 giunse a largo delle colline taorminesi, da lontano la vista di Taormina lo mandò in estasi, definì quello spettacolo come «grande, magnifico e splendido»; ma al contatto con la realtà urbanistica tauromenitana le sue impressioni mutarono drasticamente, nella 'Perla dello Ionio' vi è solo qualche «miserevole casetta», la via principale è «una strada sporca e stretta», le vie cittadine sono da considerarsi peggiori dei sentieri rurali tra rocce e vigne, il cicerone che gli viene incontro è presentato come un disgraziato malintenzionato, da ingaggiare come guida giusto per non essere altrimenti rapinati. Alcuni scorci del paese hanno «un aspetto africano», infine le case di un suo borgo marinaro sono degli «infami tuguri» che usurpano il nome di case, e dove non

⁷ In ricerca dell'iperbole o per scarsa consapevolezza delle reali distanze, Goethe risulta esagerare nelle prospettive visuali, infatti né Catania, né tantomeno Siracusa, sono visibili dal Teatro Antico, né in altro punto di Taormina. L'ultimo lembo di terra a meridione che si può scrutare dal Monte Tauro è Capo Mulini, a sud di Acireale.

⁸ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, cit., p. 303.

⁹ Stolberg erroneamente riteneva che il Mar Adriatico iniziasse dalla punta meridionale della Calabria. p. 82

¹⁰ F. L. Stolberg, *Viaggio in Sicilia. Valdemone*, a cura di M. F. De Pasquale, Caltanissetta, Lussografica, 2001, pp. 80-85.

¹¹ J. I. Hittorff, *Viaggio in Sicilia*, a cura di M. Cometa, Messina, Sicania, 1993, p. 56.

¹² G. Restifo, *Taormina da borgo a città turistica. Nascita e costruzione di un luogo turistico nelle relazioni fra visitatori 1750-1950*, Messina, Sicania, 1996, p. 17.

¹³ M. Bolognari, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2012, p. 52.

¹⁴ H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 229.

è proprio il caso di pranzare¹⁵. Del resto anche Goethe non si era fatto problemi a definire «squallida» la masseria taorminese nella quale si era concesso qualche ora di riposo¹⁶.

La duchessa Charlotte Mary Nelson, sempre nel 1835, etichettò la cittadina tauromenitana come «povera e sudicia»¹⁷; mentre lo storico Felix Bourquelot, che visitò la Sicilia nel 1843, descrisse Taormina come una città «distrutta dai terremoti» a cui non restano che le sue «ruine»¹⁸; e William Henry Bartlett la giudicò «insignificante», soprattutto se messa a confronto con il suo passato antico di *polis* tra le più celebri e importanti di Sicilia¹⁹. Del resto quello di non essere all'altezza della propria storia cittadina è un *tòpos* che si ritrova costantemente nei *récits*; ed esso sottende alla coincidenza ideale tra la vera città e le sue antichità²⁰.

Nel 1865 Élisée Reclus in merito al Teatro greco-romano afferma: «È ben giusto che i viaggiatori rechinsi in pellegrinaggio in questo famoso luogo, d'onde si può con un colpo d'occhio abbracciare le spiagge fuggenti di Messina, gli Apennini calabresi, e il superbo colosso (l'Etna, n.d.r.) cui la intera Sicilia forma sgabello», ma per il resto Taormina non è altro che una rocca «malagevole a scalarsi», dall'aria «cupa e maluriosa», e gli abitanti del tempo vengono dipinti come intenti a «distruggere le orme stupende dei loro antenati»²¹.

I taorminesi d'età moderna – come tutti i siciliani e i 'popoli meridionali' – in questi resoconti sono quasi sempre caratterizzati in maniera negativa: incuranti delle reliquie antiche²², abulici e incapaci di mettere a frutto le 'ricche' risorse locali; d'altronde, secondo l'opinione di Stolberg: «in una terra in cui la natura è tanto generosa è naturale l'ozio»²³.

Anche Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, giunto a Taormina nel 1836, utilizza toni fortemente critici ed aggressivi nei confronti della popolazione taorminese, e di fronte alle umili esistenze degli indigeni mostra tutto il suo sdegno: «quando dall'antica cittadella di Taormina, si scorgono valli di un verde splendente circondate da montagne boschive, quando si vede una natura ridente e piena di giovinezza come se uscisse proprio allora dalle mani del Creatore, quando si vedono queste ricche valli attraversate da corsi d'acqua che vanno a finire in un golfo stupendo, le rovine romane, le colonne di marmo prezioso disseminate sul suolo, la povera gente di Taormina con i suoi pochi abitanti che si trascinano per strade sordide e malandate fiancheggiate da case scalinate, vi stringono il cuore e provocano l'indignazione più che il rimpianto e la pietà»²⁴. L'analisi del architetto parigino risulta palesemente caratterizzata da un eccessivo semplicismo. La descrizione naturalistica pare eccessivamente idilliaca e la condanna sociale che cade sugli abitanti di Taormina troppo netta. Nei suoi occhi, come in quelli degli altri viaggiatori, il prospero ambiente mediterraneo fa da contrappunto ad una civiltà retriva, non all'altezza di sfruttare le 'fortune' che il Mediterraneo

¹⁵ A. Dumas, *Messina la Nobile e Taormina*, a cura di V. Gianolio, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2013, pp. 77-82.

¹⁶ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, cit., p. 304.

¹⁷ R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano. Storia e leggenda di una dinastia di gattopardi anglosiciliani dai Borboni a Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 70.

¹⁸ F. Bourquelot, «Un mese in Sicilia», in *La Sicilia. Due viaggi di F. Bourquelot ed E. Reclus*, a cura di E. Navarro della Miraglia, Milano, 1873, p. 46.

¹⁹ W. H. Bartlett, *Pictures from Sicily*, London, 1859, pp. 87-88.

²⁰ E. Iachello, «La rappresentazione delle città siciliane nei racconti dei viaggiatori francesi tra Settecento e Ottocento», in *Città e feudo nella Sicilia moderna*, a cura di F. Benigno, C. Torrisi, Caltanissetta, Sciascia, 1995, p. 63.

²¹ E. Reclus, «La Sicilia e la eruzione dell'Etna nel 1865», in *La Sicilia. Due viaggi di F. Bourquelot ed E. Reclus*, cit., pp. 123-126.

²² In realtà l'impegno da parte dell'élite cittadina nella tutela e conservazione del proprio patrimonio monumentale è attivo già a partire dagli anni '40 del XVIII secolo, e quindi precede la stessa 'carovana' di viaggiatori stranieri della seconda metà del Settecento; cfr. F. Muscolino, «La conservazione dei monumenti antichi di Taormina (1745-1778)», in *Mediterranea - Ricerche Storiche*, 21, 2011, pp. 161-184.

²³ F. L. Stolberg, *Viaggio in Sicilia. Valdemone*, cit., p. 104.

²⁴ E. E. Viollet-Le-Duc, *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, Palermo, Sellerio, 1972, pp. 80-84.

le offre. Tale lettura superficiale, incapace di analizzare nel profondo la realtà sociale del luogo, non tiene conto del non facile rapporto che i taorminesi furono tenuti a risolvere con un ambiente circostante caratterizzato per lo più da aspri colli di difficile sfruttamento agricolo²⁵. Il giudizio di questi intellettuali stranieri, entrati solo marginalmente in contatto con la realtà locale, risulta viziato da una prospettiva visuale, quella del viaggiatore, che per sua natura è effimera e defilata, e che diviene portatrice di una serie di luoghi comuni che trovano solo parziale riscontro nella realtà storica siciliana. La Sicilia moderna diviene così terra d'indigenza e arretratezza, percepita non come una regione europea, bensì assimilata alle lande esotiche dell'Impero ottomano o dell'Africa settentrionale. Mentre i siciliani appaiono una massa indistinta, 'popolino' che per sua indole atavica è passivo e indolente²⁶.

Replicare a tali stereotipi non è semplice, in quanto sulla Sicilia, e in particolare su Taormina, sono state prodotte innumerevoli opere obbedienti allo 'sguardo forestiero', mentre i taorminesi e i siciliani del tempo non hanno lasciato altrettante testimonianze documentarie di carattere narrativo.

Al fine di una corretta interpretazione di tali *recits*, occorre che questi resoconti non siano innalzati a 'verità assolute', piuttosto è doveroso che vengano considerati primariamente come testimonianze 'esogene', ed inquadrare consapevolmente all'interno di un genere letterario – quello del diario di viaggio – dotato di una propria codificazione, e possessore di canoni estetici e narrativi predeterminati, miranti più al 'diletto speculativo' del lettore che all'indagine sociale²⁷.

Bibliografia

W. H. Bartlett, *Pictures from Sicily*, London, 1859.

M. Bolognari, *I ragazzi di von Gloeden. Poetiche omosessuali e rappresentazioni dell'erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Reggio Calabria, Città del Sole, 2012.

F. Bourquelot, «Un mese in Sicilia», in *La Sicilia. Due viaggi di F. Bourquelot ed E. Reclus*, a cura di E. Navarro della Miraglia, Milano, 1873, pp. 11-50.

A. Dumas, *Messina la Nobile e Taormina*, a cura di V. Gianolio, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2013.

G. Giarrizzo, «Introduzione», in *La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, Torino 1987, pp. XIX-LVII.

J. W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, Milano, BUR, 2016.

F. M. Hessemer, *Lettere dalla Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1992.

J. I. Hittorff, *Viaggio in Sicilia*, a cura di M. Cometa, Messina, Sicania, 1993.

E. Iachello, «La rappresentazione delle città siciliane nei racconti dei viaggiatori francesi tra Settecento e Ottocento», in *Città e feudo nella Sicilia moderna*, a cura di F. Benigno, C. Torrisi, Caltanissetta, Sciascia, 1995, pp. 43-70.

E. Kanceff, *L'immagine della Sicilia nei resoconti di viaggio del Settecento*, Scicli, Edizioni di storia e studi sociali, 2015.

F. Muscolino, «La conservazione dei monumenti antichi di Taormina (1745-1778)», in *Mediterranea - Ricerche Storiche*, 21, 2011, pp. 161-184.

E. Reclus, «La Sicilia e la eruzione dell'Etna nel 1865», in *La Sicilia. Due viaggi di F. Bourquelot ed E. Reclus*, cit., pp. 51-204.

²⁵ Cfr. G. Restifo, «Taormina e le sue acque», in *Dalla Sicilia e dalla Calabria. Scritti per Lucio Gambi*, a cura di A. Ioli Gigante, Messina, Trischitta, 1998, pp. 135-179.

²⁶ E. Iachello, «La rappresentazione delle città siciliane nei racconti dei viaggiatori francesi tra Settecento e Ottocento», cit., pp. 67-69.

²⁷ Cfr. G. Giarrizzo, «Introduzione», in *La Sicilia*, a cura di M. Aymard, G. Giarrizzo, *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi*, Torino 1987, pp. XIX-LVII.

- G. Restifo, *Taormina da borgo a città turistica. Nascita e costruzione di un luogo turistico nelle relazioni fra visitatori 1750-1950*, Messina, Sicania, 1996.
- G. Restifo, «Taormina e le sue acque», in *Dalla Sicilia e dalla Calabria. Scritti per Lucio Gambi*, a cura di A. Ioli Gigante, Messina, Trischitta, 1998, pp. 135-179.
- J. H. Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, Palermo, 1821.
- F. L. Stolberg, *Viaggio in Sicilia. Valdemone*, a cura di M. F. De Pasquale, Caltanissetta, Lussografica, 2001.
- H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies*, London, 1790.
- R. Trevelyan, *Principi sotto il vulcano. Storia e leggenda di una dinastia di gattopardi anglosiciliani dai Borboni a Mussolini*, Milano, Rizzoli, 1977.
- H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Sellerio, 1988.
- E. E. Violet-Le-Duc, *Lettere sulla Sicilia a proposito degli avvenimenti di giugno e luglio 1860*, Palermo, Sellerio, 1972.

Il viaggio del cavaliere: Saverio Landolina Nava tra Napoli e Roma (1804-05)

Lavinia Gazzè

Università di Catania – Catania – Italia

Parole chiave: Diario, Napoli, archeologia, conversazioni, salotti, Roma, von Humbolt, de Staël, viaggio.

«La mia partenza per Napoli fu decisa ed eseguita in quattro ore, per secondare il piacere dell'inglese mio amico Leckie, che mi obbligò a fare il viaggio con lui. Perciò nella confusione trascurai di portare meco moltissime cose».

Così scrive il 18 luglio 1804 Saverio Landolina¹ all'amico Tommaso Puccini, direttore della Galleria degli Uffizi. L'affermazione era vera, ma solo in parte: concitati, frettolosi, persino caotici dovevano esser stati i preparativi della partenza, decisa dall'inglese Gould Francis Leckie per ottenere, in breve tempo, le autorizzazioni regie necessarie alle sue imprese economiche. Landolina lo aveva seguito senza frapporre obiezioni, convinto sostenitore com'era dei «vasti e lontani progetti di Leckie» ritenuti essenziali per sollevare l'economia della «nostra afflitta Patria». Tuttavia, anelava da lungo tempo di visitare Napoli, Roma, d'incontrare quanti aveva imparato a conoscere e stimare attraverso la rete, pur vasta, dei suoi contatti epistolari: un desiderio reso ancor più cogente dalla nomina, giunta nell'aprile del 1803, a Regio Custode delle Antichità di Val Demone e Val di Noto.

Ecco, dunque, il viaggio. Iniziato nel giugno del 1804, lo condurrà tra Napoli e Roma fino all'autunno del 1805. In questi lunghi mesi, Landolina scrive, con quotidiana sollecitudine, un 'giornale' dove annota descrizioni di scavi e monumenti, frammisti a commenti politici, passeggiate, serate a teatro, conversazioni fra eruditi, accademie letterarie, frivolo vocio dei salotti. Un affresco disposto su diversi livelli di lettura, della sociabilità colta e aristocratica, delle tensioni politiche, dei mesi inquieti che precedono lo spirare dell'effimera tregua seguita alla pace di Amies².

1. Tra Napoli e Roma, giugno 1804-settembre 1805

Le pagine iniziali del diario non accennano al viaggio verso Napoli, nondimeno, la prima annotazione del 6 giugno 1804, suggerisce che sia stato intrapreso nella tarda primavera, quando la dolcezza del clima favoriva, anche per i più restii, gli spostamenti per mare. Risolti i problemi di alloggio, «alla Locanda del Sole di Madam Dattilon non vi era luogo decente, andammo a quella della Gran Bretagna», i personaggi immediatamente ricordati da Saverio Landolina c'introducono nel clima politico e culturale napoletano seguito alla rivoluzione del 1799. Sono raffinati cultori d'interessi antiquari, responsabili di pubblici incarichi: un intreccio che torna sovente. Napoli lo accoglie con la splendida cornice di una *soirée* al teatro san Carlo e nei giorni seguenti incontra Francesco Daniele, legato a Landolina, con il fratello

¹ Francesco Saverio Landolina (1743-1814), noto per la sua attività di archeologo, è personaggio di primo piano della cultura siciliana tra Sette e Ottocento. Conservatore delle Antichità di Siracusa nel 1778, convinto assertore delle ricadute «politiche» dell'istruzione pubblica, nel 1790 fu nominato direttore delle Scuole Normali di Siracusa. Conosciuto in Europa negli ambienti antiquari e scientifici per avere elaborato la tecnica di produzione perduta della carta di papiro, gli fu conferito nel 1791 grazie alla mediazione di J. H. Bartels e di F. Münter, la patente di socio corrispondente dell'Accademia di Gottinga. Nel 1803 fu nominato Regio Custode delle Antichità del Val di Noto e Val Demone; e nel corso di scavi a Siracusa, trovò nel gennaio 1804 la celebre Venere Anadiomene, indicata in suo onore Venere Landolina.

² Il *Diario* di Saverio Landolina, è un testo manoscritto inedito di 160 pagine autografe, conservato nella Biblioteca Alagoniana di Siracusa di prossima edizione a mia cura.

Giuseppe, da una decennale corrispondenza epistolare. I fratelli Daniele, saranno guide preziose per aggirarsi tra le stanze labirintiche dei ministeri, perché se a Napoli si discute e si cercano consigli, bisogna recarsi nella reggia di Caserta per entrare nella macchina quotidiana del Governo. Landolina dovrà presentare ai ministri – e dunque al sovrano – diversi faldoni e disegni che si porta dietro di scavi nel teatro greco di Siracusa. La reggia, o meglio, il ‘Palazzo’, accanto agli appartamenti destinati alla corte, ospita un vasto complesso di uffici dove sono ‘decentrate’ le attività di governo e i ministeri. Una folta spola di carrozze lo collega a Caserta, dov’è necessario trovare alloggio in attesa di esser ricevuti, con orari sottoposti a varianti improvvise, ancor più se legate ai ritmi mutevoli del sovrano. Landolina farà lunghe anticamere, attendendo d’incontrare il segretario di Stato Francesco Seratti ma non appena ottiene di presentare i suoi memoriali, immediato è il ritorno nella città partenopea. Napoli è una città amata da Landolina, dove ritrova amici ben presenti nel suo epistolario: ai due fratelli Daniele, si accompagnano spesso Michele Calcagno, Francesco Orlando, il marchese Citizano Taccone, il duca di Cassano, il duca Vargas Machuca, il principe di Roccella, Ciro Minervini, e sovente, pranza dall’anziano Domenico di Gennaro, duca di Cantalupo. Molti sono legati dal vincolo di fratellanza massonica e proprietari d’importanti collezioni: ascoltano Landolina esporre le fasi di produzione della sua carta di papiro (aveva portato con sé diversi frammenti per osservarla), lo interrogano sugli esiti degli scavi in atto a Siracusa, sul ritrovamento della Venere, si confrontano su vaghi «discorsi eruditi» che sembrano liberare gli animi dalle preoccupazioni politiche, accogliendoli nel mondo più quieto dell’antiquaria e del collezionismo.

La visita di Napoli parte dalla cappella Sansevero «supportata perché in rovina» dove lo colpiscono la Giustizia, il Disinganno con la rete e il Cristo velato. Landolina segue un itinerario comune allo spirito dell’uomo dei Lumi che associa l’avida curiosità per le iniziative economiche (le «fabbriche di porcellana e dell’acciaio») ad un tour diligente dei principali luoghi d’arte: dagli edifici religiosi come la certosa di San Martino «sagrestia e chiesa, pitture superbe» ai palazzi dell’aristocrazia, per visitare come in pellegrinaggio il sepolcro di Jacopo Sannazaro «che era serrato». Talvolta esce dalla città «in canestra» (una vettura aperta a quattro ruote) per recarsi a Posillipo, a Santa Lucia, a riva di Chiaia ma, avvicinandosi il Natale, ama aggirarsi per Toledo e tra botteghe in cerca di pastorelli, pecore, statue del presepe napoletano. Commenta le vie affollate di uomini e carrozze della grande metropoli e, spesso, si ferma da «librari», in cerca di qualche nuova edizione o di un volume raro.

Ama trascorrere le sere tra amici, suonando in compagnia ed esercitando l’apprezzato talento di poetare a tema: «Musica e improvvisò don Nicolino Nicolini se la Fortuna manca agli uomini o gli uomini alla Fortuna. Cantò bene in terze rime». Ma è il teatro la passione che lo accompagnerà lungo tutto il viaggio. A Napoli si reca al San Carlo, ma con cadenza settimanale trascorre le sere nel teatro dei Fiorentini, o dei Lucri («balli di corda, scimmiotti, cani»), dove tra una rappresentazione e l’altra rinnova gli incontri tra amici che concludono, con maggiore discrezione, discorsi già avviati nei salotti. Landolina riporta e commenta le voci che circolavano a Napoli, mostrando la sua condivisione per le posizioni politiche del gruppo napoletano che l’ha accolto, spesso riunito nel palazzo di Luigi Serra duca di Cassano: «Dal Duca di Cassano, il Daniele [Giuseppe] incarcerato perché capo di setta [...] altre accuse a Medici [...] che era amicissimo del ministro francese in Napoli [...] altra che aveva desiderato la morte di Acton, rispose che non sapeva se potessero accusare li desideri interni e che questo non poteva essere delitto di Stato». A questi commenti sullo scontro tra Medici e Acton, seguono gravi considerazioni dovute, con tutta evidenza, al duca di Cassano, legate ai fatti del ‘99: «Processi decisi 15 giorni prima di darsi il termine per la difesa, alcuni sentenziati senza sapere di essere interrogati. Un ministro impiccato [Francesco Caracciolo], perché fece impiccare alcuni assassini che assalirono li Martiniani, legarono il Priore con la

corda al collo strascinandolo, e calpestarono un crocifisso. Ma questi furono dopo dichiarati realisti». Annota nel diario gli spostamenti del re, le incursioni a teatro della regina, le visite della famiglia reale: eventi che sembrano scandire il ritmo del caotico traffico napoletano e alimentare i caustici pettegolezzi dei salotti. Protagonista frequente di questi retroscena è Acton, ma non deve sorprendere che condivida queste posizioni: il suo riferimento è Luigi de' Medici, già presidente del Consiglio delle Finanze, nominato dal 1804 Segretario di Stato d'Azienda, che lo riceve più volte a Caserta. Al Medici Landolina espone i problemi di Siracusa, i progetti cui è legato come Regio Custode delle Antichità e per l'impegno decennale nella diffusione delle Scuole Normali. E Medici suggerisce silenzi composti nei colloqui, canali privilegiati, infine, le parole adeguate per trattare con il ministro Seratti. Scopre ben presto di essere noto ai viaggiatori tedeschi, grazie agli scritti di Münter, Stolberg, ma ancor più per merito di Johann H. Bartels, che aveva interamente dedicato a Siracusa e a Landolina il terzo volume del suo *Briefe über Kalabrien und Sizilien*, pubblicato a Gottinga nel 1792. Tra gli amici e 'fratelli' tedeschi (ma non fa cenno a serate «muratorie») ricorda Philipp Joseph von Rehfues che ritroverà nei salotti dei viaggiatori e della diplomazia internazionale romana.

Da Napoli, si trasferisce a Roma, dopo un viaggio periglioso, nei primi giorni di febbraio del 1806 in tempo per osservare la piena del Tevere, che sembra travolgere anche lo studio dello scultore Canova. Sin dalle prime settimane, munito di un nutrito elenco di edifici classici e religiosi e di una carta di Roma, comincia il suo tour romano annotando gli scavi in atto al Pantheon e nel Colosseo con la competenza e l'attenzione dell'archeologo. Nella città capitolina è accolto dai più noti eruditi romani (Visconti, Lelli, Marini), ma sono le collezioni d'arte di palazzo Barberini, di villa Dora Panfilì e villa Borghese, con l'incomparabile esposizione di opere moderne frammiste ad antichi reperti che lo incanta. Il confronto culturale ha i modi raffinati della sociabilità romana che accoglie, nella primavera del 1805, politici e intellettuali europei e ha il colorito piacevole della conversazione e del libero scambio di idee. Nelle «conversazioni» romane incrocia artisti, antiquari, intellettuali e protagonisti politici: invitato dal barone Wilhelm von Humboldt, ministro plenipotenziario di Prussia presso la Santa Sede, nel salotto di villa delle rose al Pincio, Landolina si trova al centro dell'attenzione: «Venne la sorella della Duchessa di Cuberland, altre dame, il ministro di Vienna, d'Inghilterra e molti altri viaggiatori, circa 30, l'abate Fea e il custode di Arcadia. Parlai due ore, mostrando i papiri tutti, teatro, bagni, Esculapio». È l'incontro di benvenuto nei cenacoli internazionali: molti degli invitati verranno citati nel diario in altre occasioni, come il custode dell'Arcadia Luigi Godard lo studioso danese Jörgen Zoega, il francese Séroux d'Agincourt e una sera von Humboldt gli presenta «la figlia del ministro Necker», Anne-Louise Germaine Necker, baronessa de Staël, che prenderà ad indicare nel diario come la baronessa Staël, incontrandola più volte, girando con lei in carrozza per Roma, recandosi a trovarla su invito. Viaggiatore tra viaggiatori, ospite di una élites internazionale che lo ha accolto, Landolina è spesso invitato ai pranzi del principe Poniatosky e del giovane Ludovico I Wittelsbach, principe ereditario di Baviera.

Ma Roma non è solo il punto di incrocio delle politiche internazionali, è la città delle grandi feste religiose e profane: durante il Carnevale Landolina si reca al teatro La Valle, al teatro Tordinona, e pari ammirazione gli suscitano le rappresentazioni di burattini nel teatro Aliberti: «fecero la Gerusalemme Conquistata, lo scenario, le trasmutazioni, il vestiario fu vago». La Pasqua romana è l'esempio più pregnante del valore, religioso, simbolico persino scenico dei riti: Landolina riporterà puntualmente le diverse cerimonie della Settimana Santa fino alle celebrazioni nella Cappella Sistina, cui partecipa in alta uniforme dei Cavalieri di San Giovanni. Ma con l'approssimarsi della Pasqua, si apre il periodo festivo che culmina con il 29 giugno e le sontuose celebrazioni dei santi Pietro e Paolo che durano diversi giorni e

consentono a Landolina di osservare il Triregno, la tiara papale costituita da tre tiare sovrapposte donata da Napoleone a Pio VII nel 1805.

Mentre già si incrociano notizie a voci su movimenti e future strategie di Napoleone, Landolina riparte, salutando il principe di Baviera e Wilhelm von Humbolt, richiamati d'urgenza in Germania. Il primo luglio, in una città improvvisamente placida e sonnolenta, dopo aver comprato l'«aceto dei ladri» per la traversata delle paludi, carica i bagagli in carrozza. Superate Albano e Ariccia, darà l'ultimo saluto ai mesi romani a Velletri, fermandosi a visitare la grande collezione del cardinale Borgia osservando, con emozione, il lembo di papiro che il cardinale con la nota generosità gli aveva inviato, permettendo il confronto del suo lavoro con un esempio di autentico papiro egizio. Gliene sarà sempre grato. Dopo «cinque mesi e 14 giorni» trascorsi a Roma, la nuova tappa napoletana si prefigurava nell'economia del viaggio come una sosta necessaria, prima di ripartire per la Sicilia: Landolina visita Pompei, Ercolano, gli viene mostrata «l'arte di svolgere i papiri» che riporta nel diario con attenzione rapita, ma in pochi mesi il clima napoletano gli appare profondamente mutato, avvelenato dall'attesa di notizie e dei movimenti delle forze francesi. Nelle sue passeggiate pomeridiane verso il porto, osserva gli stranieri che abbandonano Napoli e il terremoto del 26 luglio 1805, descritto nel diario, accresce quest'esodo tardando ancor più la sua partenza. Dopo il suo ritorno in Sicilia nei primi giorni di settembre del 1805, commentando il volgere seguente degli eventi politici e bellici (osserva preoccupato l'arrivo a Palermo dei Borbone in fuga nel gennaio 1806) tornerà ancora sulle sue annotazioni, sottolineando, anche nelle lettere agli amici, la ricchezza dei mesi trascorsi in viaggio, le accese discussioni politiche dei salotti napoletani, l'eleganza colta e internazionale delle conversazioni romane, la crescita umana e intellettuale che ne aveva riportato citando spesso l'amico napoletano Michele Calcagni: «ricordate che un giorno a Roma vale per le cose vostre un semestre di Napoli, ed un anno di Sicilia».

Bibliografia

- R. Ago, *Socialità e salotti a Roma tra Sei e Settecento*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine Seicento e primo Novecento*, (a cura di) M. L. Betri, E. Brambilla, Milano, 2004.
- E. Brambilla, *Sociabilità e relazioni femminili nell'Europa moderna. Temi e saggi*, (a cura di) L. Arcangeli, S. Levati, Milano, 2013.
- M.T. Mori, *Salotti. La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.
- E. Novi Chavarría, *Forme e spazi delle sociabilità aristocratica napoletana nel Settecento in Sociabilità aristocratica in età moderna. Il caso genovese: paradigmi, interpretazioni e confronti*, (a cura di) R. Bizzocchi, A. Pacini, Pisa, University Press, 2008, pp. 73-86.
- G. E. Ortolani, *Saverio Landolina*, in *Biografie degli uomini illustri della Sicilia*, Napoli 1817. *Signori, patrizi, cavalieri in età centro-meridionale nell'età moderna*, (a cura di) M.A. Visceglia, Roma-Bari, Laterza 1992.
- F. Venturi, *Illuministi Italiani, Riformatori napoletani*, t. V, Milano, 1962.

Le città nelle guide turistiche italiane tra Otto e Novecento: immagini, cliché e stereotipi

Tra l'Ottocento e il Novecento, mentre il viaggio in Italia si configurava ormai sotto il segno del moderno turismo di massa, all'interno di un paesaggio letterario sempre più sensibile alle logiche del mercato editoriale, anche in Italia si moltiplicava la pubblicazione di guide turistiche del 'bel paese'. In una molteplicità di forme, punti di vista e registri, le guide 'a uso del viaggiatore' seguono la trasformazione storica del tessuto e della stessa vita urbana. Soprattutto, rispondono a un nuovo identikit di viaggiatore, il viaggiatore di massa o organizzato, distante dal *benjaminiano flâneur* nella sua dimensione di 'passaggio'. Gli itinerari divengono 'standard' e le guide finiscono con l'omologarsi a topoi e luoghi comuni attinti alla grande letteratura e persistenti in una forte intertestualità. Si tratta di una produzione posta ai margini della grande letteratura, la quale però, proprio nella sua distanza dal campo letterario, si presenta utile caleidoscopio di immagini, stereotipi e istanze che raccolgono, documentano ma in parte anche costruiscono cliché e stereotipi, fino a proporsi come grande repertorio dell'immaginario collettivo. Dalla collana dei fratelli Treves alla più fortunata serie di Guide del Touring Club Italiano, si contano centinaia di titoli; una produzione di grande fortuna che può intendersi come declinazione 'popolare' e di massa' del modello alto di travel book, che ne ripete modi e forme, per adeguarsi però alle logiche di mercato e alle necessità di un pubblico di lettori (e di viaggiatori) sempre più vasto e multiforme.

Luca Clerici, Paola Villani

La rivista “Turismo e alberghi” (1947-1956) del Touring Club: un moderno approccio di studio e propaganda di viaggio

Carolina De Falco

Università della Campania Luigi Vanvitelli – Napoli – Italia

Parole chiave: Turismo, alberghi, Touring Club, rivista “Turismo e alberghi”, storia dell’architettura.

1. Introduzione

Nel secondo dopoguerra il Touring Club si avvale della rivista “Turismo e alberghi” che, proseguendo l’attività de “L’albergo in Italia” pubblicata tra il 1925 e il 1943, si pone l’intento di segnalare gli «*obiettivi* e gli *aspetti* della propaganda turistica», com’è intitolato un articolo del 1948 rivolto agli addetti al settore, operatori e professionisti, ma utile anche ai viaggiatori¹. Oltre a evidenziare, infatti, i progressi tecnologici e costruttivi, la rivista fornisce il punto tanto sullo stato del recupero del patrimonio alberghiero seriamente danneggiato, quanto sulla realizzazione delle nuove strutture negli anni precedenti quelli del boom. Uno sguardo insolito dunque, antesignano delle attuali riviste specializzate – basti citare “Dove” o “Travel” – che nel campo dell’editoria affiancano le guide, proponendo itinerari inconsueti, ma anche suggerendo consigli con la prerogativa dell’aggiornamento. Sfogliando le pagine del mensile, attraverso gli articoli riccamente illustrati da immagini fotografiche e disegni di progetto, che alternano raccomandazioni pratiche, osservazioni e statistiche alla recensione con approfondite notizie di grandi alberghi o di media categoria, ristrutturati o appena aperti, è possibile ricostruire la geografia turistica nelle città italiane, spesso anche attraverso il confronto con quanto accade in Europa e negli Stati Uniti.

In questa sede, mi limito a segnalare l’interesse per la rivista quale utile e prezioso strumento di ricerca e alcuni suoi contenuti, oggetto di approfondimenti successivi.

2. Criteri e consigli per il progetto delle strutture ricettive e promozione turistica delle località

Fin dalla sua fondazione, nel 1894, il Touring Club Italiano ha dedicato un’attenzione speciale all’editoria: carte, atlanti, volumi illustrati e guide, prima fra tutte la celebre Guida Rossa². Meno note, ma altrettanto importanti le riviste, pubblicate in genere con cadenza mensile, a partire dal 1895, che costituiscono tuttavia un patrimonio di vaste dimensioni – quasi 200.000 pagine – conservato con grande cura negli archivi storici del TCI, che recentemente, in linea con i nuovi strumenti per la conoscenza, è approdato in rete³.

Il primo periodico a cura del TCI è la “Rivista mensile”, pubblicato dal 1895 al 1920: un bollettino di informazione riservato ai soci che con il passare degli anni si accresce nei contenuti⁴. Dal 1917 è affiancato – e poi sostituito dal 1920 e fino al 1967 – dal mensile

¹ M. Avancini, *Gli obiettivi e gli aspetti della propaganda turistica*, in «Turismo e alberghi», n. 6, giugno 1948, p. 274. I numeri della rivista sono conservati presso la Biblioteca della Banca d’Italia, presso cui li ho consultati e da poco sono anche on line, fino all’anno 1953. <https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-984> [consultato: marzo 2017].

² Cfr. anche L. Di Mauro, *L’Italia e le guide turistiche dall’Unità a oggi*, in C. de Seta (a cura di), *Storia d’Italia. Annali V: Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 367-428.

³ R. Scialpi, *Novità per gli archivi digitali Touring: anche tutte le riviste storiche sono in rete*, Touring Club Italiano, 11 maggio 2016, <http://www.touringclub.it/news/novita-per-gli-archivi-digitali-touring-anche-tutte-le-riviste-storiche-sono-in-rete> [consultato: marzo 2017].

⁴ Le 26 annate del periodico illustrato sono consultabili nella Biblioteca digitale digitouring.it. che offre inoltre la possibilità di visionare online oltre 2.500 immagini d’epoca.

illustrato di geografia, viaggi e fotografia “Le Vie d’Italia”, che racconta in maniera dettagliata, tradizioni, folclore, paesaggio, arte e attualità dell’Italia e del mondo, attraverso le penne di oltre duemila collaboratori: letterati, scienziati e uomini di cultura del Novecento. Altrettanto ricca, ma maggiormente specializzata, è “Turismo e alberghi”, «rivista mensile di studio e propaganda dei problemi turistici a alberghieri», com’è dichiarato nel sottotitolo, che affronta problematiche ad ampio raggio, a partire dall’analisi dell’edificio alberghiero fino all’organizzazione e al coordinamento delle attrezzature urbane necessarie ai 500 comuni che alla metà degli anni cinquanta sono segnalati per il loro “interesse turistico”, stimolando e favorendo la costruzione degli stereotipi dell’immaginario collettivo⁵. Le origini della propaganda turistica emergono infatti, in base a riflessioni e secondo modalità ancora attuali, dalla «spontanea ma efficace azione di chi, rientrando da un viaggio o da un soggiorno di villeggiatura, riferisce, nell’ambito delle sue conoscenze, le proprie impressioni sul trattamento avuto, sulle belle cose viste [...] in altre parole, nella soddisfazione dei viaggiatori manifestata nei modi più vari»⁶.

A proposito della promozione dell’offerta turistica, particolare cura viene raccomandata agli operatori attraverso varie modalità: dai cartelloni murari, da affiggere nelle stazioni ferroviarie e nelle agenzie di viaggio, sebbene piuttosto impegnativi e costosi, alle cartoline illustrate con la riproduzione delle principali attrattive dei dintorni, fino alle locandine, le quali «esigono una esecuzione artistica e tipografica di alto livello»⁷.



Copertina della rivista nn. 8-9 del
1953

Va sottolineato che proprio nell’Italia della ricostruzione si registrano i prodromi del fenomeno del turismo di massa stimolando l’impulso al viaggio «come impiego delle vacanze», com’è spiegato in un articolo del 1948 nel quale si fa presente che «la villeggiatura annuale era in passato concepita in un modo molto diverso dall’attuale. All’avvicinarsi del periodo delle vacanze, il capo famiglia scriveva al solito albergatore pregandolo di riservargli le solite camere. Non sorgeva neppure il dubbio di mutare località»⁸. Il passaggio dalla vacanza stanziale, per i pochi che potevano permettersela, all’interesse per mete diverse da raggiungere per rinfrancarsi dalla routine lavorativa si rende necessario per una classe di lavoratori non più operaia, ma impiegatizia e di professionisti, per coloro cioè che trascorrono l’anno

in ambienti chiusi per cui «il riposo di cui abbisogna chi è stanco di cervello e di nervi, consiste, prima di tutto, nell’allontanarsi dalla propria residenza, nell’andare fra gente nuova,

⁵ A. Vincenti, *Urbanistica e turismo*, in «Turismo e alberghi», n. 11, novembre 1955, p. 473.

⁶ M. Avancini, *Gli obiettivi...*, cit., p. 274.

⁷ A. Riccoboni, *Come va fatta la pubblicità alberghiera*, in «Turismo e alberghi», nn. 8-9, agosto-settembre, 1955, p. 371. Sulle locandine turistiche cfr. C. De Falco, *L’immagine turistica della Costa d’Amalfi negli anni Sessanta del Novecento*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. de Seta, Napoli, E.S.I., 2014, pp. 287-296; E. Kawamura, *L’iconografia nella produzione a stampa della Richter & C. per il settore turistico tra il 1900 e il 1930*: in «Eikonocity», I, n. 1, 2016, pp. 147-160, <http://www.rmojs.unina.it/index.php/eikonocity/article/view/3752/4153>.

⁸ G. Toffano, *Il viaggio turistico come impiego delle vacanze*, in «Turismo e alberghi», nn. 8-9, agosto-settembre, 1948, p. 359.

nel non vedere più, per qualche tempo, né superiori né colleghi»⁹. Per questo nuovo target si mette dunque in moto la macchina del turismo e dalle pagine della rivista traspare la notevole organizzazione che coinvolge a tutti i livelli operatori del settore e professionisti¹⁰.

A tal proposito, infatti, viene posto l'accento sull'importanza di avvalersi di persone competenti nel settore poiché mentre fino a quando il viaggio, per motivi di scoperta, di salute o anche di piacere, resta appannaggio di pochi l'accoglienza, com'è noto, viene offerta all'interno di antichi palazzi padronali o in case private o locande, ove i servizi e gli impianti non sono adeguati né studiati per la specifica funzione, ma nascono dal riadattamento per la nuova destinazione d'uso di celebri ville o antichi conventi, invece la nuova condizione stimola la creazione di moderni organismi ricettivi con caratteristiche proprie, per cui non «è credibile che oggi chiunque intenda costruire un edificio per albergo o migliorare o ampliarne uno già esistente [...] possa ritenere di riuscire a realizzare un programma – anche modesto – senza l'ausilio di un architetto specialista»¹¹. Come risulta dai “Consigli ad un aspirante albergatore”, infatti, che vanno dall'impiantistica all'arredo delle camere, una serie di articoli della rivista sono dedicati ad argomenti diversi: dalla più opportuna collocazione del bar, in modo da essere accessibile anche dall'esterno dell'albergo, alla sistemazione del verde, con particolare attenzione per il *roof garden*, fino alla funzione “estetica” delle finestre, sempre più spesso trasformate in ampie vetrate luminose e panoramiche, specialmente per allietare la sala delle prime colazioni¹².

In ogni caso è proprio il periodo dal 1949 al 1956 a risultare particolarmente significativo, come risulta dalle statistiche cui è dedicato più di un articolo, e ciò avviene anche nella provincia di Napoli, quarta città dopo Roma, Milano e Venezia, dove viene registrato un soddisfacente miglioramento qualitativo delle strutture alberghiere, oltre a un incremento della ricettività del 75% rispetto al 1939, anche grazie alle località turistiche balneari, tra cui spiccano il “Quisisana” a Capri e il “Regina Isabella” a Ischia¹³.

3. Alberghi in Italia per il nuovo turismo: in viaggio tra lusso e media categoria

«Il turismo odierno, essendo fonte di sempre più stretti rapporti fra le città, non può prescindere da un interessamento e da un intervento dell'urbanistica nei suoi maggiori problemi quali lo sviluppo ed il coordinamento di località turistiche, la creazione di nuove strutture ricettive, la realizzazione di nuove strade», avverte un interessante articolo, che nel segnalare alcuni villaggi progettati, a Sabaudia, a Isola delle Femine vicino Palermo e a Lesti in provincia di Reggio Calabria, sottolinea l'attenzione prestata alla tutela del paesaggio delle “città” turistiche, in quanto nate come unità preordinate allo scopo, a differenza di quanto accaduto a seguito dello sviluppo privo di controllo¹⁴. Complesso è affrontare la questione nel breve spazio, ma va ricordato che in questi anni il Governo incoraggia il potenziamento dell'economia nell'Italia Meridionale anche attraverso la costruzione di alberghi di media categoria, favorendo la nascita di diverse iniziative quali la CIATSA (Compagnia Italiana

⁹ G. Toffano, *L'organizzazione della villeggiatura economica come necessità sociale*, in «Turismo e alberghi», n. 2, febbraio 1948, p. 86.

¹⁰ A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Bologna, il Mulino, 2011.

¹¹ A. Riccoboni, *Criteri per la progettazione di un albergo. Note di un architetto progettista*, in «Turismo e alberghi», n. 12, dicembre 1951, p. 591.

¹² E. Gragnola, *Consigli ad un aspirante albergatore*, in «Turismo e alberghi», n. 11, novembre 1949, pp. 481-486; A. Vincenti, *Valorizzare il verde nell'albergo*, in «Turismo e alberghi», n. 6, giugno 1954, pp. 262-266; Ego, *Funzionalità estetica della finestra negli alberghi*, in «Turismo e alberghi», n. 2, febbraio 1956, pp. 72-75.

¹³ *La ricettività alberghiera nella provincia di Napoli*, in «Turismo e alberghi», n. 11, novembre 1956, p. 507.

¹⁴ Nell'ultimo caso si segnala che il progetto è di Andriello, Rubino, Beguinot, Mafezzoli, Pennetta: A. Vincenti, *Urbanistica e turismo: i villaggi turistici*, in «Turismo e alberghi», n. 2 febbraio 1954, p. 79.

Alberghi Turistici Società per Azioni), presieduta da Marzotto¹⁵. Pure se non di lusso, le nuove strutture offrono la possibilità di sperimentare l'evolvere della tecnica costruttiva e impiantistica: «è un fatto che la gara volta al conseguimento di un maggior comfort e di una maggior raffinatezza ha caratterizzato le più importanti realizzazioni alberghiere del dopoguerra sia nel campo delle nuove costruzioni che in quello della trasformazione dei vecchi esercizi»¹⁶. Tra le prime è da ricordare la catena Jolly Hotel, con gli alberghi progettati da Ottorino Bisazza, che assicurano «decoro, comodità e convenienza», e sono posizionati in località di potenziale sviluppo turistico. È il caso nel 1953 del Jolly ad Avellino, progettato tenendo conto dello sviluppo urbano previsto nel piano regolatore e del nuovo quartiere con edifici pubblici e vie di allacciamento con piazza della Libertà: l'albergo è situato in posizione «amena e panoramica», rendendo più ospitale la città, di cui sono decantati inoltre il verde delle colline e Montevergine¹⁷.



American Hôtel a Milano, 1952, esterno



Monopole Hôtel de la Gare a Milano, 1952, atrio

L'aumento della mobilità, anche grazie all'uso degli autoveicoli, favorisce tra l'altro la costruzione degli alberghi di tappa, piccole costruzioni a uno o due piani da 15 a 30 camere, muniti di garage, sull'esempio dei *motels* americani o dei *paradores* o degli *albergues de carreteras* spagnoli, pure pubblicati. Tra questi, l'albergo di transito, denominato non a caso "American Hôtel", realizzato nel 1952 a Porta Venezia a Milano, si fa notare per le «caratteristiche del tutto nuove e senza precedenti in Italia»¹⁸. Il progetto è di Luigi Moretti, che riprende i motivi della sua casa albergo in via Corridoni realizzata di due anni prima, mentre gli interni sono trasformati da Giorgio Ramponi, autore anche del "Palace Hôtel". Tra gli alberghi di seconda categoria, il "Monopole Hôtel de la Gare" pure a Milano offre inoltre a chi è in viaggio un optional destinato, secondo le previsioni, a imporsi: la presenza del garage. L'atrio, dove trova posto solo il banco del portiere, mentre *bureau*, guardaroba e sala di soggiorno si trovano al primo piano, si affaccia con un'ampia parete di cristallo proprio sul

¹⁵ Cfr. *Milano Marittima 100. Paesaggi e architetture per il turismo balneare*, a cura di V. Orioli, Bruno Mondadori, Milano 2012 e R. Parisi, *Città e villaggi balneari nell'Italia degli anni sessanta. I "progetti pilota" dell'ASTA (1966-1969)*, in *ivi*, pp. 119-124.

¹⁶ *Caratteri e orientamenti dell'architettura alberghiera*, in «Turismo e alberghi», n. 7, luglio 1953, p. 315.

¹⁷ P. Pirone, *L'albergo "Jolly" di Avellino*, in «Turismo e alberghi», n. 6, giugno 1953, p. 261.

¹⁸ A. Vincenti, *American Hotel*, in «Turismo e alberghi», n. 6, giugno 1952, p. 269.

tronco di accesso al garage, suscitando in chi vi entra la sensazione di essere accolti «in un ambiente luminoso, confortevole e, in una sola parola, simpatico»¹⁹.

Tra i nuovi alberghi da ricordare per la “modernità”, un articolo del 1953 segnala, stimolandone il viaggio nelle rispettive città: «il *Cavalieri* e il *Palace* di Milano, l’*Atlantico* di Roma, l’*Orientale* e il *Grilli* di Napoli, l’*Albergo dei Cavalieri* di Pisa e l’*Astoria* di Firenze»²⁰. Oltre a questi, pagine interessanti sono dedicate ad altri rinomati alberghi oggetto di trasformazioni, come il “Vesuvio” a Napoli, ricostruito nella facciata da Michele Platania nel 1949 e rinnovato anche grazie agli arredi di Gio Ponti²¹. Nello stesso anno è ampliato anche l’“Excelsior” a Roma, sorto nel 1908 a opera dell’architetto svizzero Emil Vogt, che viene dotato non solo di ben quattrocento camere, ma che risulta anche «il punto preferito di ritrovo per una vasta cerchia di persone che a Roma risiedono e che almeno una volta al giorno [...] fanno un’immancabile capatina nell’aula o nel bar, dove s’incontrano uomini politici e d’affari, diplomatici e giornalisti, attori, registi e dive dello schermo, nonché turisti di ogni paese»²². Anche l’“Excelsior” Danieli a Venezia, la cui costruzione risulta altrettanto promossa dalla CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi), vanta di una terrazza al quinto piano e di un ristorante «che dominano dall’alto la città e la laguna, e permettono di ammirare il fianco lombardesco del Palazzo Ducale (che prima era quasi nascosto) e formano uno degli ambienti più incantevoli e più suggestivi del mondo, ed uno dei più eleganti e raffinati per la classe del pubblico internazionale che subito ha cominciato a prediligerlo»²³.



“Danieli Excelsior” a Venezia, 1951, terrazza-ristorante al quinto piano con l’isola di San Giorgio e il Lido in lontananza

¹⁹ M. Grugnola, *Un nuovo albergo di seconda categoria: il “Monopole Hôtel de la Gare”*, in «Turismo e alberghi», n. 3, marzo 1952, p. 126.

²⁰ *Caratteri e orientamenti...*, cit., p. 316.

²¹ M. L. Fietta, *L’albergo “Vesuvio” di Napoli*, in «Turismo e alberghi», n. 12, dicembre 1951, pp. 583-590. La testimonianza è raccolta in C. De Falco, *La trasformazione del Grand Hotel Vesuvio nell’immagine di via Partenope*, in *Delli Aspetti de Paesi Vecchi e nuovi Media per l’Immagine del Paesaggio*, a cura di F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, 2016, pp. 961-969.

²² G. Silvestri, *L’Excelsior di Roma*, in «Turismo e alberghi», n. 6, giugno 1949, p. 267.

²³ G. Silvestri, *Il nuovo Danieli Excelsior a Venezia*, in «Turismo e alberghi», n. 5, maggio 1951, p. 240. Sulla storia del concorso cfr. anche il contributo di Alessandra Ferrighi in questo volume; l’autrice ha presentato una relazione sullo stesso argomento al congresso AISU 2017 di Napoli nella sessione C1 da me coordinata.

Tra i tanti episodi, infine, va segnalato il “Rivoli” ai Parioli a Roma, in quanto costruito nel 1950 in occasione dell’Anno Santo, il quale da subito, piuttosto che pellegrini, accoglie una clientela internazionale di americani, olandesi, scandinavi e inglesi, anche grazie alla compagnia KLM che vi alloggia il personale di volo. Caratterizzato dalla scala-ballatoio che attraversa l’intero atrio e dal vivace rivestimento in *cretonne* per le poltrone, tendaggi e copriletto nelle camere, «offre un ambiente oltremodo ridente, accogliente, riposante, tanto che è diventato l’alloggio preferito di scrittori, di musicisti e di gente che ama la vita tranquilla»²⁴.

4. Conclusioni

La ricca e puntuale casistica di alberghi proposta nelle pagine della rivista si rivela in breve un interessante strumento per un’analisi di tipo interdisciplinare, fornendo sia la possibilità di valutare gli spostamenti dei viaggiatori e le nuove mete attraverso le principali città o le località turistiche, tra la fine degli anni quaranta e l’inizio dei cinquanta, sia rivelando notizie in merito ai progetti e agli autori delle strutture di accoglienza, anche con uno sguardo internazionale, invitando a ulteriori approfondimenti e riflessioni.

²⁴ B. Zuculin, *Un nuovo albergo a Roma: l’albergo Rivoli*, in «Turismo e alberghi», n. 1, gennaio 1954, p. 37.

Itinerari per una lettura urbana. Guida Sacra della Città di Napoli

Paola Galante

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Itinerario – Struttura Urbana.

1. Introduzione

Nella presentazione alla riedizione del 1967 della Guida Sacra della città di Napoli di Gennaro Aspreno Galante¹, Enzo Fiore – canticipando un sentimento nostalgico affermatosi con sempre maggiore forza ed oggi largamente condiviso – rievoca il carattere dell’antico viaggiatore che si vedeva *andarsene tranquillo ed intrigato (...) a spilluzzicarsi i monumenti della città, sgranocchiandoseli uno per uno in tutti i gustosi particolari di memorie, di architettura, di arte figurativa* ed auspica il rifiorire di quella che lui definisce una *specie di turista* ormai estinta, sostituita da una massa *intruppata dalle Agenzie e Uffici viaggi e governata dalla allora nascente industria del turismo*. Nel proporre la nuova edizione, si è ben consapevole che il testo appartiene ad un filone in via di estinzione, che ha visto, in ambito napoletano, la guida del Celano come esemplare e riferimento più autorevole², e che è destinato ad un pubblico di nicchia piuttosto che alla categoria del turista contemporaneo: il libro non si presta ad una lettura veloce.

Nella Guida Sacra del Galante, riproposta dall’Editore Fiorentino in versione del tutto simile all’originale edizione del 1872, sono descritte una ad una tutte le chiese allora conosciute, ordinate secondo 14 giornate. La scelta di trattare la sola parte *sacra* della città è motivata dall’autore nella nota *Ai Lettori* come *quella che più di ogni altra abonda in Napoli di antiche memorie e classici monumenti*³.

Nel suo insieme la Guida rappresenta un indiscussa fonte documentale: affresco complementare alla nota mappa dello Schiavoni⁴; mappa della porosità della città aggiornata al 1872: le chiese diffuse in maniera capillare in tutto il centro storico, rappresentavano (e rappresentano tutt’oggi) elementi di penetrazione nel tessuto fitto del centro storico, spazi collettivi di interscambio, portatrici ciascuna di un “peso morale”, così come più volte evidenziato a proposito del rapporto tra chiesa ed intorno urbano nella tradizione italiana⁵.

Episodi successivi alla scrittura della guida: interventi di Risanamento; sventramento del Rione Carità; completamento del Corso Vittorio Emanuele; bombardamenti della seconda guerra mondiale; terremoto del 1980 e conseguenti demolizioni; come ampiamente sottolineato dai curatori che nel tempo ne hanno promosso le riedizioni, rendono la guida non più fedele allo stato attuale dei luoghi.

Tuttavia il ruolo quanto mai attuale di (micro)hub ante litteram del “sistema chiese” nel centro storico napoletano e la permanenza di molte delle stesse nel tessuto stratificato della città, molte delle quali ancora aperte al culto altre utilizzate come spazi laici per il tempo libero, motiva una rilettura della guida ottocentesca alla ricerca di ulteriori poli esistenti che possano

¹ G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, presentazione di Enzo Fiore, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1967.

² C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello dell’antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal Can. o Carlo Celano, divise dall’autore in dieci giornate per guida e comodo de’ viaggiatori*, Stamperia Floriana, Napoli 1856.

³ G. A. Galante, *Nota ai Lettori*, in Idem, *Guida Sacra della città di Napoli*, presentazione di Enzo Fiore, Fausto Editore Fiorentino, Napoli, 1967, p. I.

⁴ Le tavole che compongono la cartografia commissionata dal Comune di Napoli al gruppo di lavoro coordinato da Federico Schiavoni furono disegnate proprio a partire dal 1872.

⁵ Cfr. T. Verdon, *Il peso morale degli edifici*, *L’osservatore Romano*, 31 gennaio-1 febbraio 2011, pag. 4 (tratto da T. Verdon, *ecclesia, le chiese d’Italia nella vita del popolo*, Utet, Torino 2010).

provocare o ospitare esperienze di interfaccia tra chi visita gli spazi del centro storico e chi vive i densi isolati.

Gli *itinerari* del Galante offrono inconsueti punti di vista rivelando spazi “progettabili”. Decostruiscono la figura del centro storico – suscettibile sempre più di essere appiattita sui sensi unici dei decumani principali – svelando le articolate sequenze spaziali, la complessa orografia, le specificità che rendono unico il centro storico napoletano.

Rappresentare i 14 itinerari si configura come occasione per mettere in scena una rete *Contestuale*: fortemente legata al contesto e proprio per questo capace di svelare peculiarità e specificità di una parte urbana; *Contemporanea* perché capace di leggere ed interpretare esigenze contemporanee. Silenziosa perché comprensibile solo dal suo interno.

2. Itinerari

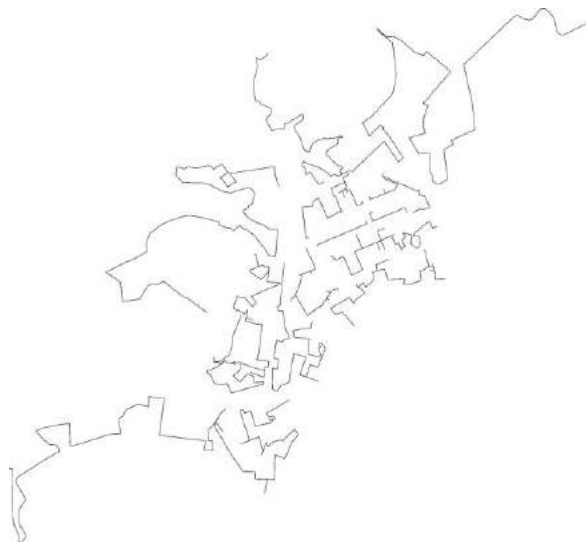
«Cosa facesse Stillman in quelle passeggiate, per Quinn continuava ad essere un mistero. Naturalmente, vedeva con i suoi occhi quello che succedeva, annotando coscienziosamente tutto in un taccuino. Ma il significato continuava a sfuggirgli. Stillman non sembrava mai dirigersi in nessun luogo particolare, né sapere dove si trovava. Eppure, come per un disegno preordinato, si manteneva entro un’area rigorosamente circoscritta [...] Per quanto i suoi itinerari potessero apparire fortuiti – e ogni giorno il percorso era diverso – Stillman non attraversava mai questi confini. Quinn era perplesso da tanta precisione, perché per il resto Stillman sembrava vagare senza meta»⁶.

I sensi unici pedonali, adottati secondo modalità temporanee o continuative nei centri storici di molte città italiane, sono il più evidente sintomo del dilagare del turismo *mordi e fuggi* che, a ondate, investe strade non adatte – non progettate – ad accogliere flussi di tale portata.

Anche quando non prescritti da normative, accade che all’interno di un tessuto denso, i turisti si muovano seguendo tracciati privilegiati, *come se* non esistessero alternative di percorrenza.

Un caso emblematico – al centro tra l’altro, proprio negli ultimi mesi, di un acceso dibattito civico e contemporaneamente di approfonditi studi di settore – è rappresentato dalla città di Venezia. Da decenni i cartelli, situati agli angoli delle stradine, indirizzano i gitanti verso le principali attrazioni – San Marco, Rialto – per poi ricondurli al punto di partenza – Ferrovia, Piazzale Roma.

Questa modalità di visita *a senso unico* delle città è coerente – sembra banale dirlo – con il tempo limitato che i gitanti (non più viaggiatori dunque!) hanno a disposizione, non solo per



questioni di natura economica (budget ridotto=tempo ridotto), ma anche per l’affermarsi di un approccio culturale che privilegia il benessere individuale – cura del corpo, relax della mente – all’accrescimento della conoscenza.

Alcuni effetti di questa modalità di visita sono evidenti: lungo i percorsi privilegiati le attività artigianali e le piccole attività commerciali cedono gradualmente il posto a catene di brand global; aumentano sensibilmente le attività di ristorazione; sbocciano punti vendita di souvenir paradossalmente poco locali (oggetti simili per tipo, forma e colore in ogni località e che differiscono tutt’al più per la scritta

⁶ P. Auster, *Città di vetro*, in *Trilogia di New York*, Torino, Giulio Einaudi Editore, pag. 64. Ed. originale: *The York Trilogy; City of glass, Ghosts, The Locked Room*, Los Angeles, Sun and Moon Press, 1985.

recante il nome del luogo in questione): le vie dei centri storici si assomigliano tutte, le sequenze delle insegne raramente lasciano spazio a sorprese.

Meno evidente risulta il progressivo appiattimento della forma della città, la cui figura viene ridotta a pochi vettori di comunicazione ed ad un numero ridotto di riferimenti/monumenti.

Rispetto agli effetti del processo di riduzione/appiattimento della forma urbana non è secondario il ruolo delle guide turistiche attualmente diffuse dal mercato editoriale.

Siamo oramai lontani dai *libri rossi* del Touring Club italiano che – se pur tacciate di essere declinazione ‘popolare’ e di massa dei travel book di grand tours memoria – avevano, ed hanno il merito tutt’oggi, di proporre mappe urbane e territoriali disegnate con accuratezza e piante degli edifici principali ben definite, oltre a documentazioni storiche, relazioni urbanistiche, richiami continui alla storia dell’arte, confronti e parallelismi con altri contesti urbani.

Le guide più diffuse oggi fanno necessariamente i conti con le aspettative del pubblico dei gitanti, la concorrenza di internet, la cultura rapida dell’immagine. Forniscono informazioni di veloce assimilazione, graficizzate attraverso schemi e tabelle sintetiche e rappresentazioni di carattere fumettistico volte a catturare l’attenzione del più distratto dei consumatori.

Ciò che più salta agli occhi è il carattere ripetitivo delle stesse: per essere facilmente fruibili dai lettori, queste guide hanno generalmente lo stesso indice, propongono inevitabilmente 10 (non meno, non più) *attrazioni da non perdere*, generalmente concentrate lungo gli itinerari privilegiati, e utilizzano lo stesso codice di rappresentazione per contesti urbani assai differenti.

Le rappresentazioni fornite dalle guide, contenenti spesso dei fuori scala, talvolta addirittura deformate, sostituiscono la complessa immagine della città che rappresentano fino a diventarne metonimia non solo per chi visita la città nel breve tempo di una gita ma anche per chi la abita e spesso volte anche per chi la amministra.

Sulle poche strade elette ad essere rappresentative di interi centri abitati, si concentrano molti dei fondi disponibili per interventi di manutenzione e riqualificazione, spesso i rari concorsi di progettazione. Chi abita nelle aree metropolitane adiacenti a centri storici turisticizzati mira a localizzare la propria attività lavorativa in quell’area ed ivi spende (nel vero senso della parola) il proprio tempo libero.

In questo contesto fortemente indirizzato verso una progressiva riduzione di significati ed un conseguente appiattimento delle diverse e specifiche forme che definiscono le città, sono state fino ad ora poche le proposte di guide alternative ai canoni attuali. In ambito napoletano è da citare *GINUS LOCI*, la breve e significativa guida scritta di Gino Anselmi⁷.

Obiettivo dell’autore, precisato nella introduzione, è quello di *coinvolgere il grande pubblico facendolo partecipe anche di quelle insospettabili qualità che gli spazi hanno*.

L’autore utilizza il metodo della descrizione mirata *di ciò che concorre alla definizione di taluni spazi urbani... rendendo sintetici quei loro concetti informativi, cercando di comunicare solo i pochi segni essenziali che le definiscono, sì da poterle fissare nella mente subito e per sempre*.

A mo di esemplificazione di questo metodo, Gino Anselmi conduce il lettore attraverso un percorso insolito costruito intorno a punti notevoli della sua esperienza personale, descritti nella loro fisicità. L’atipicità dell’itinerario proposto si rivela essere un punto di forza non secondario in quanto sollecita nel lettore una nuova attenzione nei confronti di architetture note, riuscendo a svelare quei *tasselli significativi, ma solitamente poco evidenti* attraverso cui l’architettura *si lascia comprendere, apprezzare, ricordare*.

⁷ G. Anselmi, *GINUS LOCI*, Giannini Editore, Napoli, 2012.

In quanto miniera di itinerari divenuti oramai inediti, la Guida Sacra della Città di Napoli di Gennaro Aspreno Galante appare essere oggi un attuale strumento di rivelazione/trasmissione dell'anima della città di Napoli attraverso la sua forma.

Così come ogni classico che si rispetti, la Guida ha avuto nel tempo una fortuna ciclica e le sue diverse edizioni hanno sposato di volta in volta lo spirito del tempo⁸.

Scritta nel tra il 1869 ed il 1872 e pubblicata dai tipi della stamperia del Fibreno nel 1872 la guida riscosse un immediato successo *collocandosi in modo originale e autonomo del pur affollato panorama delle guide e descrizioni di Napoli e dintorni*⁹.

La versione del 1967 sembrava metterne in risalto l'aspetto documentale: la città si guardava per la prima volta allo specchio dopo le trasformazioni che in meno di un secolo ne avevano mutato il volto e faceva i conti con ciò che era andato perduto.

Una ritrovata fortuna ebbe la guida sul finire del secolo scorso quando Nicola Spinosa, allora Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Napoli fu il promotore di una sua rivisitazione critica e scientifica¹⁰. L'interesse del Soprintendente maturò parallelamente al diffondersi della cultura della tutela e della valorizzazione dei centri storici. Di lì a poco il centro storico di Napoli sarebbe stato dichiarato Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco e forse non è un caso che proprio in quegli anni si procedeva ad un vero e proprio di *censimento* delle chiese descritte dal Galante e dei tesori che custodivano.

Ad una edizione di lusso, monumentale, corredata tra l'altro da apparati fotografici di Mimmo Jodice che mettevano in risalto, se così si può dire, *la quotidianità* del monumento, e da schede sintetiche sullo stato delle Chiese, seguì, sempre a cura di Spinosa, una versione "tascabile" venduta in 15 agili fascicoli utili ad essere utilizzati come vera e propria guida¹¹.

Questa edizione propose una revisione delle giornate del Galante attraverso anche l'introduzione delle chiese di nuova realizzazione ma l'innovazione più grande fu forse quella di inserire per la prima volta delle mappe con la esatta localizzazione degli edifici sacri descritti, completando in tal modo una sorta di database sulle chiese il cui aggiornamento può essere facilmente controllabile.

La motivazione che spinse Galante a scrivere la sua Guida Sacra resta valida oggi: la qualità, il numero degli edifici sacri contribuiscono a rendere unico il centro storico di Napoli con le sue propaggini.

Completato il censimento delle chiese, una rilettura attuale del *Classico* propone oggi il passaggio dai *punti* alle *linee*: mette in risalto il percorso tra gli oggetti notevoli rispetto agli oggetti stessi. Cercare tra le strade di Napoli le tutte le Chiese, anche quelle meno conosciute, secondo *l'ordine complicato*¹² che proponeva Galante, obbliga ad uscire fuori dagli itinerari convenzionali.

Le ragioni specifiche della esatta sequenza delle chiese ordinate dal Galante resteranno forse ignote. Alcuni indizi sono forniti dagli itinerari proposti dal Celano che Galante ripercorre, in alcune giornate fedelmente. Al di là delle motivazioni forse neanche indispensabili, il Canonico ci lascia una scrittura precisa fatta di quattordici linee di differente lunghezza che si incontrano raramente, che a volte si avvicinano, che restituiscono una struttura precisa.

La ricostruzione sulla planimetria attuale dei quattordici itinerari dedotti dalle giornate del Galante, rappresenta l'opportunità per disegnare una figura di Napoli non scontata.

⁸ S. Settis, *Futuro del classico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2004.

⁹ E. Bellucci, *Gennaro Aspreno Galante*, in *Napoli Sacra: guida alle chiese della città*, a cura di N. Spinosa, G. Cautela, L. Di Mauro, R. Ruotolo, Elio De Rosa Editore, Napoli, 1993, p. XXXI.

¹⁰ G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1985.

¹¹ *Napoli Sacra, Guida alle Chiese della Città*, a cura di N. Spinosa, Elio De Rosa Editore, Napoli, 1997.

¹² Cfr. Y. Friedman, *L'ordre compliqué et autre fragments*, L'Eclat, Paris, 2003.

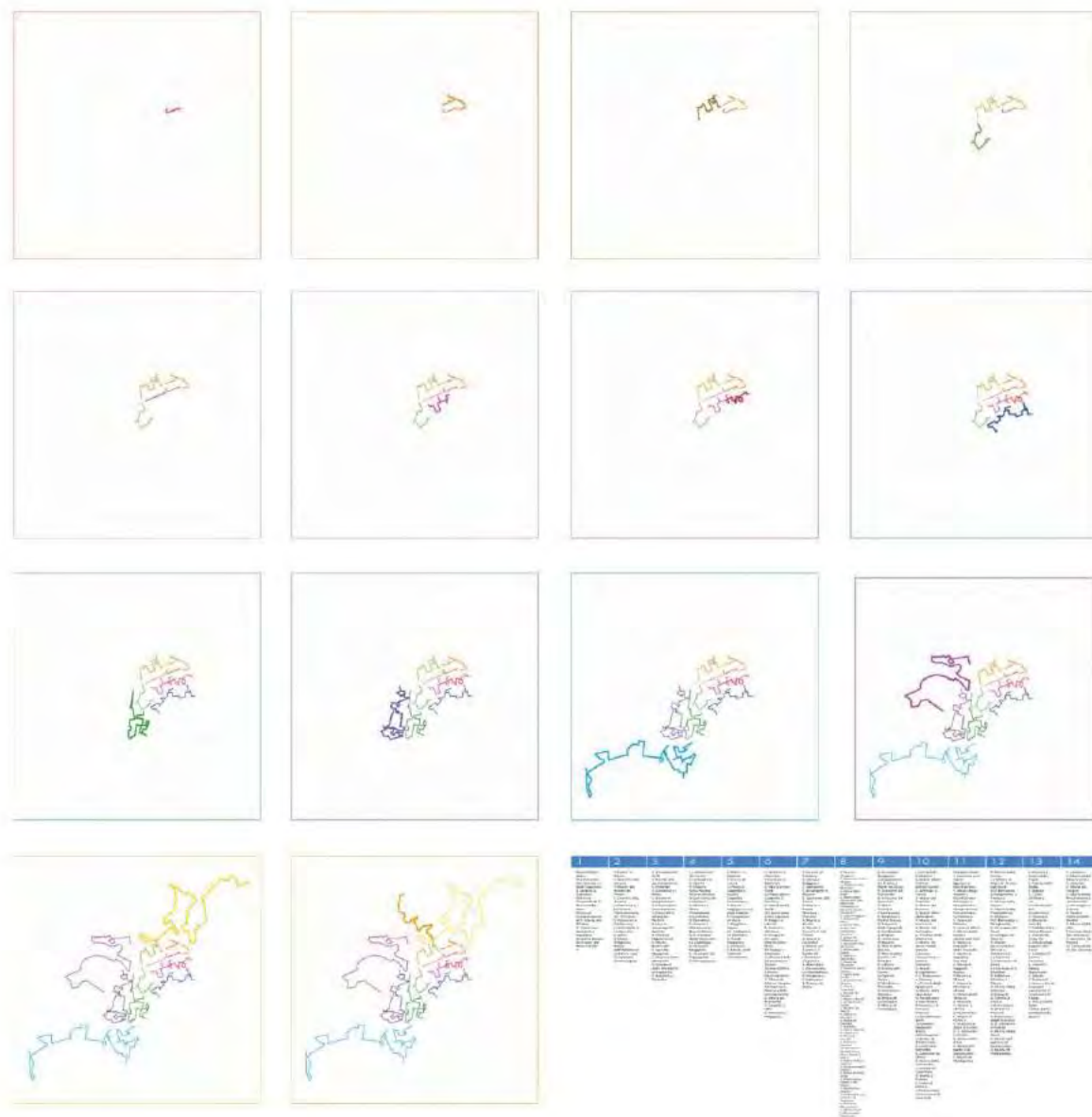


Figura 1 – 14 itinerari ripercorrere la sequenza

Non è tanto o non solo il confronto tra la trama viaria attuale e quella pre-Risanamento (operazione agevole e ripetutamente operata dagli studiosi del settore che possono avvalersi delle Tavole dello Schiavoni) a risultare interessante.

Seguire Galante nelle sue giornate significa innanzitutto imparare a conoscere l'orografia del centro storico della città di Napoli che ne costituisce la specificità (smettere di percorrere a senso unico le isoipse dei decumani): gli itinerari del solo centro storico superano dislivelli anche di 30m; acquisire punti di vista inediti di oggetti noti – come giungere alla Chiesa di Donna Regina da via S.S. Apostoli piuttosto che da via Duomo come di consueto; valutare relazioni tra parti urbane solitamente considerate sconnesse – ad esempio seguendo l'itinerario che si articola tra le colline di Materdei e del Vomero, o quello che tiene insieme Poggio Reale con il Borgo Sant'Antonio; assecondare il moto centrifugo di espansione della città che maturata per stratificazioni verticali durate secoli all'interno delle mura, esplose e conquista le colline andando a saturare lo spazio che separa il centro antico dai borghi e dalle fortificazioni. Gli itinerari del Galante si fanno dunque strumento di attenta lettura urbana e come tali offrono occasioni al progetto.

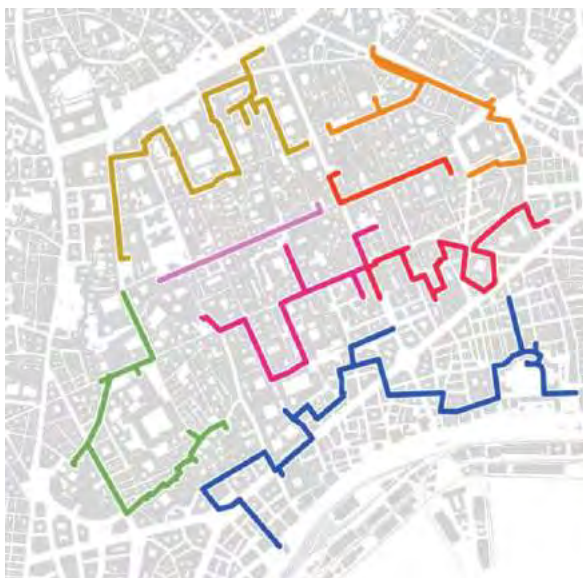


Figura 2 – i primi sette itinerari definiscono il centro antico – sovrapposizione dei tracciati sulla planimetria attuale

Figura 3 – itinerario 12 – ricostruzione del tracciato sulla pianta di F. Schiavoni. il percorso tiene insieme la altura di materdei con la collina del vomero escludendo il passaggio per la via Toledo



Figura 4 – itinerario 13 – ricostruzione del tracciato sulla planimetria attuale. Il percorso ha come baricentro la Via Foria ma esplora i dintorni disegnando una croce

Figura 5 – itinerario 14 – ricostruzione del tracciato sulla planimetria attuale. Il percorso si inerpica da porta San Gennaro nell'abitato dei Vergini giungendo alle Catacombe di San Gennaro a Capodimonte senza utilizzare il Corso Amedeo di Savoia

Scovare luoghi strategici del progetto urbano anche rivedendo il ruolo delle Chiese come contenitori di attività ed in questo senso approfondire il significato del Sacro oggi: percorrere i 14 itinerari rappresenta la possibilità di formulare proposte per la città calibrate su fatti urbani reali e non presunti.

In generale, l'obiettivo di utilizzare gli itinerari del Galante come Guida della città non è quello di trincerarsi in un malinconico e sterile atteggiamento nostalgico quanto quello di

mettere in moto una Caccia al Tesoro dove le chiese rappresentano le tappe ed il Tesoro l'esperienza di lettura stessa. Percorrere i 14 itinerari come stimolo ad una lettura aperta di una città/paesaggio che possa restituire sostanza alla memoria, sollecitare l'intelligenza a scovare nuove relazioni tra le cose, marginare il rischio di appiattimento dei significati e delle forme, provocare *serendipity*.

Bibliografia

- G. Anselmi, *GINUS LOCI*, Giannini Editore, Napoli, 2012.
- C. Celano, G. B. Chiarini, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli, raccolte dal Can.o Carlo Celano, divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori*, Stamperia Floriana, Napoli, 1856.
- Y. Friedman, *L'ordre compliqué et autre fragments*, L'Eclat, Paris, 2003.
- G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, Fausto Editore Fiorentino, Napoli, 1967.
- G. A. Galante, *Guida Sacra della città di Napoli*, a cura di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1985.
- Napoli Sacra, Guida alle Chiese della Città*, a cura di N. Spinosa, Elio De Rosa Editore, Napoli, 1997.

Da sito reale a periferia metropolitana: ascesa e declino della fortuna di Portici nelle guide turistiche tra Otto e Novecento

Damiana Treccozi

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

Parole chiave: Guide turistiche, Portici, Ottocento, Novecento.

1. Introduzione

La storia della città di Portici, ampiamente indagata dalla storiografia, è scandita da eventi significativi oltremodo noti: le numerose eruzioni vulcaniche del Vesuvio prima, e la decisione di Carlo di Borbone di costruirvi una residenza reale poi, ne hanno fortemente condizionato lo sviluppo sin dalla sua fondazione. Tuttavia minore attenzione è stata finora dedicata allo studio del rapporto tra la storia della città - ferma nell'immaginario collettivo alla fase del sito reale - e l'immagine, al contrario, mutevole che di essa si è voluta promuovere attraverso il genere letterario delle guide turistiche. Infatti, proprio queste ultime, tra il XIX e il XX secolo, ritrarranno una Portici non più fiorente nella sua continua ascesa settecentesca, ma caratterizzata, invece, da una parabola discendente, nonostante i numerosi tentativi politici, propagandistici e culturali tesi, nel corso del tempo, a risollevarne le sorti.

2. Portici tra Seicento e Settecento: l'ascesa da casale a meta turistica

Benché a Portici si attesti la presenza di insediamenti già in epoca romana e medievale¹, la sua storia moderna può farsi risalire al 1631, anno in cui si registrò uno degli eventi eruttivi più violenti e distruttivi per la cittadina, che impose la ricolonizzazione dell'area da parte della popolazione². Come si evince da alcune guide seicentesche³, per tutta la durata del secolo, Portici non fu che un piccolo casale della provincia della capitale del Regno di Napoli e in quanto tale essa veniva solo marginalmente citata. Bisognerà attendere gli albori del secolo successivo per una descrizione più diffusa del sito. Di estremo interesse sono infatti le pagine dedicate a Portici dal Parrino⁴, il quale, scrivendone prima dell'arrivo dei Borbone, ne fornisce un'immagine inconsueta rispetto a quella iconica dei decenni successivi, che vedrà al centro della struttura urbana il Palazzo Reale. Allora il monumento ecclesiastico centrale era costituito dal Convento dei Padri Agostiniani Scalzi, mentre già diverse ville e palazzi cominciarono a distribuirsi lungo la strada per le Regie Calabrie, come mostra la celebre *Veduta di Portici* di Cassiano de Silva che accompagna il testo.

¹ N. Nocerino, *La Real Villa di Portici*, Napoli 1787, R. Pane et al., *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959; M. L. Margiotta, *Il real sito di Portici*, Pozzuoli, Paparo edizioni, 2008, p.12.

² D. A. Parrino, *Di Napoli il seno cratere esposto agli occhi e alla mente dei curiosi...*, Napoli 1700, p. 179; G. Amodio, *Ai piedi del vulcano: rappresentazioni dell'area vesuviana*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006.

³ E. Bacco Alemanno, *Il Regno di Napoli Diviso in dodici Provincie...*, Napoli 1620, p. 33; Id., *Nuova, e perfettissima descrizione del Regno di Napoli...*, Napoli 1629, p. 33. Talvolta Portici non viene neppure menzionata, cfr. P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, p. 395.

⁴ D. A. Parrino, *Di Napoli il seno cratere*, cit., pp. 187-189.



Figura 1: Francesco Cassiano de Silva, *Veduta di Portici*, 1700 circa in D. A. Parrino, *Di Napoli il seno cratere*, cit.

Com'è noto, solamente nella prima metà del XVIII secolo si avviò la vera e propria ascesa di Portici a sito reale, con la decisione, assunta nel 1738 circa da Carlo di Borbone, di costruirvi una residenza reale suburbana⁵. Non è un caso, dunque, che proprio nella seconda metà del Settecento, con la crescita della città conseguente al forte inurbamento che la scelta del sovrano comportò⁶, Nocerino pubblicò la prima guida completamente dedicata alla *Real Villa di Portici*⁷, inaugurando così la tradizionale storiografia settecentesca elogiativa del luogo⁸. Negli undici capitoli che compongono l'opera si illustrano non solo le bellezze architettoniche, ma anche le amenità naturalistiche di una Portici città di *lussi, prerogative e privilegi*, nonché luogo benefico per l'aria pura, le acque *salutifere* e il pane *esquisito*. Dunque, nel corso del XVIII secolo, l'oramai illustre sito reale di Portici⁹, assurse definitivamente a tappa obbligatoria del *Gran Tour* per l'allestimento del Museo Ercolanese¹⁰ nelle stanze dell'ex Villa Caramanico. Inoltre, contemporaneamente, essa divenne sito

⁵ N. Nocerino, *La Real Villa di Portici*, cit., pp. 100-108, L. Santoro, *Il Palazzo Reale di Portici*, in R. Pane et al., *Ville vesuviane*, cit., pp. 193-235., G. Alisio, *Siti reali dei Borboni: aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma, Officina, 1976, p. 24 e M. L. Margiotta, *Il real sito di Portici*, cit., pp. 12-14 e pp. 22-24.

⁶ L'inurbamento è evidente nel confronto tra le due planimetrie che precedono e seguono la costruzione della Reggia di Portici, cfr. *Borrador del Mappa del Sitio de Portici*, in G. De Simone, A. Amante, *Ville settecentesche in Portici*, Quaderni Porticesi n. 7, Portici, Libreria S. Ciro Editrice, 1999; G. A. Carafa Duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni*, Napoli 1775.

⁷ N. Nocerino, *La Real Villa di Portici*, cit.

⁸ M. L. Margiotta, *Il real sito di Portici*, cit., p. 11.

⁹ Tale era l'importanza di Portici che Nocerino, nel descriverla, riporta un aneddoto – richiamato poi in molti testi – di un «Inglese, che ritornato nel suo Paese, dopo esser stato in Napoli, ed essendo burlato, perché non aveva veduto Portici, ed il Vesuvio, si parti presto di nuovo per venire unicamente a vederli» (cfr. N. Nocerino, *La Real Villa di Portici*, cit., p. 11).

¹⁰ Cfr. A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La Villa dei Papiri*, «Cronache Ercolanesi», suppl. 2, 1983, pp. 83-128 e M. Borriello, *Alle origini della museografia. Il Real Museo di Portici*, in *Identità di Portici e qualità della vita: vocazione territoriale*, a cura di C. Piccioli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.



Figura 2: Veduta di Portici nel XVIII secolo nel quadro di Giovan Battista Lusieri, *Alle falde del Vesuvio da Portici*, 1784

preferenziale per l'osservazione del Vesuvio¹¹ che, nelle parole del tempo, «presenta sovente uno spettacolo veramente magnifico»¹². Fu quindi proprio al termine del Settecento che Portici raggiunse l'apice della sua fortuna, come d'altronde testimoniano le guide di Sigismondo¹³ e del Galanti¹⁴, che nei rispettivi indici dedicano intere sezioni alla città. Addirittura nel secondo caso, la sezione sulla *costiera di Portici*, comprende la descrizione di Ercolano e Portici, nonché alcune note sul *Monte Vesuvio*, rivelando così un rapporto

gerarchico tra i luoghi – subordinati al sito reale – che nel secolo successivo sarà completamente sovvertito.

3. Portici nell'Ottocento: da sito reale a “terra promessa” di industrie

Sebbene il Settecento fosse stato il secolo dell'ascesa di Portici, esso si chiuse con un evento che si sarebbe rivelato infausto per le sorti della città¹⁵. Infatti, con i tumulti rivoluzionari di fine secolo e la fuga di Ferdinando IV nel 1798 a Palermo, si diede inizio al lungo processo di sottrazione dei reperti archeologici da Portici a Napoli, che concorse al suo inarrestabile declino. D'altronde, l'idea di trasferire le collezioni reali presso il Palazzo degli Studi a Napoli era stata ventilata già a partire dalla seconda metà del Settecento, ma fu solo l'atto di cupidigia del re, preoccupato di perdere la sua preziosa collezione, ad avviare tale processo con il trasporto a Palermo di alcune prime casse, riportate direttamente a Napoli nel 1815¹⁶. Ci vollero anni, però, prima che il Real Palazzo fosse definitivamente liberato, eppure gli effetti del depauperamento del sito ebbero immediate conseguenze. Già nel 1819, infatti, quando De Jorio scriveva la *Indicazione del più rimarcabile di Napoli e contorni*¹⁷, soltanto poche righe erano dedicate al *Museo di Portici*¹⁸, informando del trasferimento a Napoli e dell'esiguo numero di opere rimaste nella vecchia sede, definitivamente asportate nel 1828¹⁹.

¹¹ Proprio nella seconda metà del Settecento cominciò a crescere uno spiccato interesse scientifico per il Vesuvio, come dimostrano le numerose vedute che lo raffigurano in eruzione o fumante (cfr. G. Amodio, *Ai piedi del vulcano*, cit., pp. 239-257).

¹² Cfr. G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792, p. 313.

¹³ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788-1789.

¹⁴ G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli*, cit.

¹⁵ Secondo alcuni studiosi, la fase di declino ha simbolicamente inizio con la Rivoluzione Napoletana del 1799: «La rivoluzione del '99 infrange [...] il capo della statua equestre di Nonio Balbo che, proveniente dagli scavi di Ercolano, si trovava nell'atrio della Villa Reale di Portici. Quell'atto, del tutto casuale, ci appare oggi come il simbolo profetico dell'inizio di un lento declino, che accompagnò per tutto il XIX secolo [...] il territorio vesuviano» (cfr. V. Cardarelli, P. Romanello, A. Venditti, *Ville vesuviane*, cit., p. 44).

¹⁶ Cfr. A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, cit., pp. 83-128.

¹⁷ A. De Jorio, *Indicazione del più rimarcabile di Napoli e contorni*, Napoli 1819.

¹⁸ Ivi, p. 28.

¹⁹ A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, cit., pp. 83-128.



Figura 3: Veduta di Portici nel XIX secolo nella stampa di Bartolomeo Pinelli, Real Palazzo di Portici Granatello, 1823

Parallelamente al trasferimento delle collezioni reali a Napoli – e sicuramente anche in conseguenza di esso – nel corso dell'Ottocento cominciò a verificarsi una retrocessione dello *status* di Portici da meta turistica a “snodo trasportistico” della costiera vesuviana. Ne costituiscono una eloquente testimonianza le guide della prima metà del secolo, in cui Portici compare non più come destinazione finale del viaggio, bensì quale tappa intermedia da cui ripartire alla volta di altri siti. In questi anni, in particolare, si va a rafforzare quel binomio Vesuvio-Portici già forte nel XVIII secolo, che

perdurerà per tutto il corso dell'Ottocento e della seconda metà del Novecento, culminando nella realizzazione della funicolare per la risalita del vulcano²⁰. Lo stesso De Jorio, nell'edizione del 1835 della sua guida, indica la cittadina come luogo non solo ove compiere *Passeggiate*, ma anche cui dirigersi per osservare il Vesuvio in eruzione²¹. Anche D'Aloe, nella prima edizione di *Naples ses monumens et ses curiosités*²², nell'illustrare al lettore le *Excursions* nei dintorni di Napoli, non cita Portici tra le mete, bensì nel viaggio *De Naples au Vésuve*: «On y va ou par le chemin de fer jusqu'à Portici [...], où l'on trouve à toute heure les Ciceroni [...] qui accompagnent les étrangers jusqu'au cratère du Vésuve»²³. Paradossalmente, infatti, proprio la realizzazione della “strada ferrata” finì per accrescere e consolidare tale tendenza a guardare Portici come luogo di transito, piuttosto che come destinazione finale²⁴.

Con l'Unità d'Italia, l'immagine di Portici diffusa attraverso le guide cambia nuovamente. La città diventa una «terra promessa [...] destinata a raccentrare splendide industrie ed a formare di Napoli un'appendice ragguardevole», come scrive Dalbono nel 1875²⁵. Si abbandona dunque l'idea di una Portici sito reale, a favore di una Portici industriale. Partendo infatti dall'enfaticizzazione degli stabilimenti già presenti sul sito – dalle fabbriche di nastri di seta e fettucce insediate da Ferdinando I nel 1815²⁶, all'Opificio di Pietrarsa costruita a partire dagli anni '40 per volontà di Ferdinando II²⁷, fino al Porto del Granatello – si promuovono sul territorio, anche attraverso le guide, come «urgenti bisogni della città»²⁸, quegli interventi tesi ad assecondare «il desiderio [di Portici] di voler essere piuttosto ape industrie che insetto inutile e neghittoso»²⁹. Proprio dalle guide turistiche, infatti, emerge un'idea condivisa secondo la quale la città dovesse essere dotata di una nuova piazza e di strade più ampie,

²⁰ A. Pane, V. Russo, *Risalire nel golfo di Napoli, dal Vesuvio a Posillipo: le funicolari tra storia e conservazione*, in *Ascensores y Funiculares del Mundo*, a cura di J. Migone Rettig, J. M. Lopes Cordeiro, A. Greco, atti del convegno (Santiago de Chile 14-16 aprile 2011), Santiago del Cile, 2011, pp. 69-89.

²¹ A. De Jorio, *Indicazione del più rimarcabile di Napoli e contorni*, Napoli 1835, p. 37 e pp. 148-152.

²² Cfr. S. D'Aloe, *Naples ses monumens et ses curiosités*, Napoli, 1847.

²³ Ivi, pp. XII-XV.

²⁴ Sorprende inoltre notare che la realizzazione della prima ferrovia italiana, la Napoli-Portici per l'appunto, non ebbe grande eco nelle guide, nelle quali compaiono solo pochi cenni.

²⁵ Cfr. C. T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1875, p. 575.

²⁶ Cfr. B. Ascione, *Portici: notizie storiche*, Portici, Tip. D'Alessandro, 1968, pp. 356-357.

²⁷ Ivi, pp. 357-365.

²⁸ Cfr. D. Rapolla, *Portici. Memorie storiche*, Portici 1891.

²⁹ Ivi, *passim*.

coerentemente con i principi urbanistici allora in voga in Europa³⁰. Cosicché, intorno agli anni '80 dell'Ottocento, si realizzarono piazza San Ciro e corso Umberto I, il nuovo asse di collegamento tra la stazione ferroviaria e la città antica³¹. Quest'ultimo intervento, in effetti, testimoniava come l'attuazione degli ambiziosi programmi fosse dettata dalla volontà di conformare una città forzosamente votata all'industria ai principi "estetici" del tempo, piuttosto che rispondere a reali esigenze. Infatti, l'ampio corso Umberto I, recidendo il bosco inferiore della Reggia, evidentemente, non nasceva dall'esigenza di portare "aria e luce" nella città, costituendo piuttosto lo sfregio che la politica urbana ottocentesca infieriva al tessuto cittadino antico per conferirvi un aspetto di "modernità" che potesse attirare più che «solo qualche avventuroso straniero [che] veniva a curiosare il bruno corso delle lave del prossimo Vesuvio»³². Nonostante l'avventatezza dell'amministrazione comunale nel condurre lavori estranei alle esigenze locali, essi furono accolti con grande entusiasmo per aver portato «tale grado di civiltà e progresso», come scriveva Jori poco dopo la loro inaugurazione nella sua *Portici e la sua Storia*³³ del 1882. Così Portici salutava l'Ottocento non più in veste di sito reale, bensì come città industriale, aperta a un destino di apparente progresso.

4. Portici nel Novecento: un patrimonio da salvare

Se ancora nel corso dei primi anni del Novecento la guida dei fratelli Treves di *Napoli e dintorni*³⁴ vibrava di entusiasmo per la nuova e moderna Portici, ben presto la storia avrebbe piegato la città verso ben altra sorte. Già segnato dalle conseguenze della prima guerra mondiale, il territorio vesuviano risultò gravemente offeso dai bombardamenti della seconda, per di più accompagnati, nel 1944, dalle eruzioni del Vesuvio³⁵. Iniziò così l'inarrestabile declino della fortuna di Portici; le sue ville, frazionate ed utilizzate impropriamente, cominciarono a perdere la loro originaria funzione, mentre i parchi e i giardini venivano occupati da sfollati o abbandonati al degrado³⁶. Ad aggravare la situazione si aggiunse un uso incontrollato del territorio, che senza la disciplina di uno strumento urbanistico, finì ben presto per trasformare irrimediabilmente l'antico assetto urbano della città³⁷. È interessante notare che le poche guide diffuse nella seconda metà del Novecento³⁸, non rivelano affatto il degrado in cui versava Portici. Al contrario, esse presentano una città industriale – non già industriale – dotata di architetture di pregio e illustri istituzioni, come nel caso delle guide del Touring Club³⁹. In tal senso costituisce una eccezione il volume *Ville vesuviane del Settecento* che, come enunciato in premessa da Roberto Pane⁴⁰, nasceva proprio

³⁰ Nella guida di Rapolla si fa infatti riferimento proprio al barone Haussman e ai suoi illustri interventi parigini (Ivi, p. 73-78).

³¹ B. Ascione, *Portici*, cit. e G. De Simone, *Metamorfosi di un territorio*, Quaderni Porticesi n. 2, Portici, Libreria S. Ciro Editrice, 1997.

³² Ivi, p. 2.

³³ V. Jori, *Portici e la sua storia*, Napoli 1882.

³⁴ *Napoli e dintorni. Guide Treves*, Milano, Fratelli Treves, 1905.

³⁵ V. Cardarelli, P. Romanello, A. Venditti, *Ville vesuviane*, cit., p. 44.

³⁶ Ivi, pp. 39-49.

³⁷ Si pensi, a via della Libertà, inaugurata nel 1948, per la realizzazione della quale si richiese lo sventramento del palazzo più antico di Portici, il Palazzo Ducale (cfr. G. De Simone, *Metamorfosi di un territorio*, cit.).

³⁸ In tale periodo, infatti, il genere letterario della guide cominciò a mutare, divenendo scarno strumento di promozione turistica privo di un colto supporto culturale. Pertanto poche sono le guide da prendere in considerazione che costituiscono eccezioni a tale tendenza, come nel caso delle celebri guide rosse del Touring Club Italiano (cfr. V. Lucherini, *Il Novecento*, in *Libri per vedere*, a cura di F. Amirante, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 157-164).

³⁹ *Napoli e dintorni*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 1960 e *Napoli e dintorni*, Milano, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 1976.

⁴⁰ Il volume, cui parteciparono molti illustri autori, fu promosso proprio da Roberto Pane in qualità di direttore dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università degli Studi di Napoli, il cui impegno avrebbe condotto

dall'intento di denunciare quel degrado e «documentare un vasto insieme di opere» la cui scomparsa «si va attuando così rapidamente [...] da far sentire ancor più urgente la responsabilità di conservarne almeno il ricordo»⁴¹. Frutto di un imponente e pionieristico lavoro di ricerca, il volume in questione può essere accostato – quantomeno negli intenti – al genere della guidistica proprio per l'accurato e nobile intento del suo principale autore che, come un Raffaele d'Ambra novecentesco, tentava di immortalare con rilievi e fotografie il patrimonio delle ville vesuviane minacciato dalla speculazione. Chiude infine il Novecento *Portici: notizie storiche*⁴², da considerarsi l'ultima guida *sensu stricto*⁴³ sulla città, a firma di Beniamino Ascione, il quale indaga aspetti architettonici, topografici, ma anche più propriamente folkloristici della città, per esaltarne un antico, glorioso passato, ormai lontano⁴⁴.

5. Conclusioni

Nell'indagine diretta a comprendere la storia dei luoghi, le guide turistiche rivestono particolare interesse. Queste restituiscono, per ciascun secolo, un'immagine delle città che è spesso proiezione delle più sincere ambizioni delle personalità politiche al potere, piuttosto che fedele rappresentazione del loro effettivo stato. In tal senso è paradigmatico il caso di Portici, la cui altalenante fortuna sembra tracciare un andamento parabolico: se attraverso le guide settecentesche si assiste all'ascesa del sito reale, con quelle ottocentesche essa diviene dapprima “snodo trasportistico” e poi velleitaria città industriale, fino al Novecento quando,



Figura 4: Veduta attuale della costa di Portici

negli anni '70 all'istituzione dell'Ente Ville Vesuviane e nella promulgazione della legge per la loro protezione (cfr. V. Cardarelli, P. Romanello, A. Venditti, *Ville vesuviane*, cit., pp. 44-46).

⁴¹ Cfr. R. Pane et al., *Ville vesuviane*, cit., p. 1.

⁴² B. Ascione, *Portici*, cit..

⁴³ Sebbene non propriamente afferente al genere della guidistica, nel corso degli anni '90 del Novecento è stata curata da Giuseppe de Simone una amatoriale collana di volumetti dal nome Quaderni Porticesi con l'intento di diffondere la conoscenza di una città il cui passato è spesso dimenticato (cfr. G. De Simone, *Metamorfosi di un territorio*, cit. e G. De Simone, A. P. Amante, *Ville settecentesche in Portici*, cit.).

⁴⁴ *Ibidem*.

insieme all'oramai inarrestabile declino, si giunge ad una visione più globale della città. All'interesse nell'ambito dello studio critico della storia porticese, si aggiunge infine quello più eminentemente conservativo, avendo la promozione di immagini di volta in volta diverse comportato la volontaria focalizzazione dell'attenzione su singole e variabili porzioni del patrimonio architettonico e urbano della città. Ciò si è tradotto spesso in una trattazione frammentaria del comune vesuviano, riguardato come un *unicum* soltanto a partire dalla seconda metà del Novecento. Proprio l'odierna affermazione di una nuova consapevolezza conoscitiva lascia intravedere, per il prossimo futuro di Portici, nuovi segni di ripresa.

Bibliografia

- G. Alisio, *Siti reali dei Borboni: aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*, Roma, Officina, 1976.
- A. Allroggen-Bedel, H. Kammerer-Grothaus, *Il Museo Ercolanese di Portici*, in *La Villa dei Papiri*, «Cronache Ercolanesi», suppl. 2, 1983, pp. 83-128.
- Libri per vedere*, a cura di F. Amirante, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- G. Amodio, *Ai piedi del vulcano: rappresentazioni dell'area vesuviana*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- B. Ascione, *Portici: notizie storiche*, Portici, Tip. D'Alessandro, 1968.
- E. Bacco Alemanno, *Il Regno di Napoli Diviso in dodici Provincie...*, Napoli, 1620.
- E. Bacco Alemanno, *Nuova, e perfettissima descrizione del Regno di Napoli...*, Napoli, 1629.
- M. Borriello, *Alle origini della museografia. Il Real Museo di Portici*, in *Identità di Portici e qualità della vita: vocazione territoriale*, a cura di C. Piccioli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- V. Cardarelli, P. Romanello, A. Venditti, *Ville vesuviane: progetto per un patrimonio settecentesco di urbanistica e di architettura*, Napoli, Electa Napoli, 1988.
- C. T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni*, Napoli, 1875.
- S. D'Aloe, *Naples ses monumens et ses curiosités*, Napoli, 1847.
- A. De Jorio, *Indicazione del più rimarcabile di Napoli e contorni*, Napoli, 1819.
- G. De Simone, *Metamorfosi di un territorio*, Quaderni Porticesi, n. 2, Portici, Libreria S. Ciro Editrice, 1997.
- G. De Simone, A. P. Amante, *Ville settecentesche in Portici*, Quaderni Porticesi, n. 7, Portici, Libreria S. Ciro Editrice, 1999.
- R. Di Stefano, A. Trione, *Il miglio d'oro. Itinerario fotografico attraverso le ville vesuviane di Pino Grimaldi*, Napoli, Il laboratorio, 1979.
- G. M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792.
- V. Jori, *Portici e la sua storia*, Napoli 1882.
- M. L. Margiotta, *Il real sito di Portici*, Napoli, Paparo edizioni, 2008.
- Napoli e dintorni. Guide Treves*, Milano, Fratelli Treves, 1905.
- Napoli e dintorni*, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano 1960.
- Napoli e dintorni*, Milano, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, 1976.
- N. Nocerino, *La Real Villa di Portici*, Napoli 1787.
- R. Pane et al., *Ville vesuviane del Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959.
- A. Pane, V. Russo, *Risalire nel golfo di Napoli, dal Vesuvio a Posillipo: le funicolari tra storia e conservazione*, in *Ascensores y Funiculares del Mundo*, a cura di J. Migone Rettig, J. M. Lopes Cordeiro, A. Greco, atti del convegno (Santiago de Chile 14-16 aprile 2011), Santiago del Cile 2011, pp. 69-89.
- D. A. Parrino, *Di Napoli il seno cratere esposto agli occhi e alla mente dei curiosi ...*, Napoli 1700.
- D. Rapolla, *Portici. Memorie storiche*, Portici 1891.
- P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685.
- G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788-1789.

La Calabria da zona di transito a meta turistica (1817-1957)

Alessandra Veropalumbo

Università di Napoli Federico II – Napoli – Italia

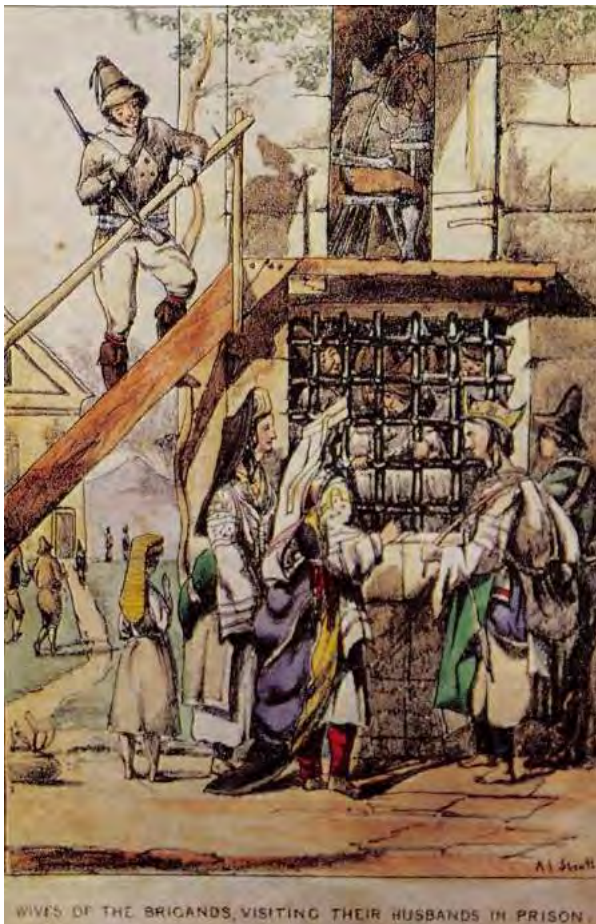
Parole chiave: Calabria, viaggio, turismo, guida turistica, Grand Tour.

Come afferma Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia* «un grosso errore del passato fu quello di vedere nella Calabria quasi una zona di transito per la Sicilia, anziché una regione su cui soffermarsi per la sua varia e speciale bellezza»¹. L'autore si riferisce all'epoca del Grand Tour, in quanto i viaggiatori da Napoli si imbarcavano per la Sicilia, escludendo dal loro viaggio la Calabria. Pochi furono infatti i viaggiatori che nel corso del Settecento e dell'Ottocento si avventurarono per le malsane e insicure strade della regione, riportando nei loro diari di viaggio informazioni su alberghi e osterie, costumi, strade e descrizioni dei paesaggi e panorami che si aprivano davanti ai loro occhi, con uno sguardo perso nel fascino dell'antico e della gloria della città, laddove possibile. Rari o manchevoli erano i riferimenti a

opere d'arte e monumenti, per i quali bisognerà aspettare la diffusione della Guida d'Italia del Touring Club Italiano².

Nonostante la Calabria fosse vista nel XVIII e XIX secolo come una regione selvaggia infestata da epidemie e briganti, si registrano minime presenze nel territorio di viaggiatori inglesi, spinti dalla passione romantica per l'Italia e dall'interesse suscitato dalle descrizioni di viaggio pubblicate a Londra nel 1813 di John Chetwode Eustace e Joseph Forsyth³.

In questo scenario si inserisce il resoconto di viaggio del pittore inglese Arthur John Strutt del 1842. Alla Calabria dedica 156 pagine su 368 descrivendo la regione in modo pittoresco e vivace attraverso lettere inviate alla sua famiglia. Il suo obiettivo era di visitare le parti più selvagge della Calabria raccogliendo le sue impressioni di viaggio e analizzando i costumi e gli scenari della regione. Questi venivano rappresentati tramite disegni che davano un volto alle sue descrizioni: «The Calabrians have a peculiar sombre look, go draped in dark brown or black cloaks, and wear hats of ultra sugar-loaf form; the women, on the contrary, display the gay est possible colours, and their coarse stuffs take



A. J. Strutt, *Wives of the brigands visiting their husbands in prison, 1842*

¹ G. Piovene, *Viaggio in Italia di Guido Piovene*, Verona, 1957, p. 515.

² L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, 1982, p. 381; G. Bertand, *Il Grand Tour come fenomeno sociale e culturale dall'Europa al Sud dell'Italia*, Napoli, Fondazione Napoli Novantanove, 2002.

³ J. Chetwode Eustace, *A Tour through Italy*, London, 1813; J. Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts and Letters during an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803*, London, 1813.



E. Lear, Bagnara, 1852

admirable folds»⁴.

Sulla stessa linea di rappresentazione è il *Diario di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli* del 1852 di un altro intellettuale inglese, Edward Lear. A descrizioni lunghe e tortuose con linguaggio poetico seguono lessico semplice per sintetizzare la sua ammirazione di fronte alle bellezze che lo affasciano. L'impostazione utilizzata nella descrizione del paesaggio è quella tipica di un diario di viaggio, in cui si ha la compresenza del viaggiatore pittoresco con quello scientifico-naturalista. «25 luglio 1847. CALABRIA! Questo nome così armonioso, ha in sé qualche cosa di molto romantico. Nessun'altra regione del napoletano racchiude la promessa di tante sorprendenti bellezze stimolando, in tal senso, il desiderio di conoscerle prima ancora di averci messo piede. Quali visioni possono suscitare il Molise, il Principato, la Terra di Lavoro o Capitanata? Ma la Calabria!

Appena viene pronunciato questo nome ecco che un mondo nuovo si erge davanti ai nostri occhi, aprendo paziosi orizzonti alla fantasia: torrenti, fortezze, scenari di montagna a strapiombo su spiagge candide e levigate, grotte, briganti, cappelli a punta – Mrs. Radcliffe e Salvator Rosa – costumi, tradizioni, orrori e magnificenze inesauribili»⁵.

Anche Lear, come Strutt, alterna lo scritto con disegni, ponendosi come obiettivo di lasciare ai posteri raffigurazioni esatte di paesaggi che non erano mai stati raffigurati fino a quel momento, facendosi influenzare da Claude Lorrain, come egli stesso afferma, sia nella composizione che nella tecnica pittorica e richiamando oltretutto alla mente quadri di Salvator Rosa e Nicolas Poussin. Le sue composizioni sono nette e precise, accurate nei dettagli con una rappresentazione oggettiva del dato naturale e artificiale⁶.

A questi si aggiunge una schiera di viaggiatori “per caso”, al seguito di truppe o battaglioni, che spinti dalla curiosità per le “nuove” terre in cui si trovavano hanno lasciato memoria delle loro impressioni circa i nuovi paesaggi e soprattutto costumi e modi di vita delle genti che

⁴ A. J. Strutt, *A Pedestrian Tour in Calabria & Sicily*, Roma, Ente provinciale per il turismo di Catanzaro, 1961, p. 28; Cfr. A. J. Strutt, *A piedi in Calabria*, trad. e pref. di G. Puccio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970.

⁵ E. Lear, *Diario di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli*, a cura di G. Cappello, trad. di G. Isnardi, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 9.

⁶ *Edward Lear (1812-1888). Il viaggio come avventura estetica*, a cura di A. Porro, Milano, Finarte Casa d'Aste, 1994.



H. De Rilliet, *Palce de Morano*, 1852

incontravano. Uno di questi è Horace De Rilliet, chirurgo al seguito di un reggimento di soldati svizzeri mercenari, arruolati dal re di Napoli allo scopo di determinare la sicurezza del luogo per una sua possibile visita futura. L'immagine che ne deriva non è però positiva. È sottolineata la carenza di viveri e le pessime condizioni igienico-sanitarie, l'insicurezza delle strade percorse. Ma di contro, i calabresi vengono descritti come un popolo estremamente ospitale, che si mette completamente a disposizione delle richieste dei viaggiatori⁷.

Si può anche risalire al 1817 ad Auguste de Rivarol, aiutante maggiore del reggimento francese arruolato per la repressione del brigantaggio calabrese. Per prima cosa, precisa che tutto ciò che è stato scritto prima della conquista francese è inesatto, in quanto i luoghi erano troppi impervi e non stimolanti per la loro conoscenza. Ciò che spinge de Rivarol è soprattutto la curiosità di approfondire terre inesplorate, per le quali esistevano solo notizie frammentarie. Tra i capitoli più interessanti è certamente quello riguardante i costumi e il carattere degli abitanti della regione. Sono considerati come «i selvaggi d'Europa», apatici e ignoranti, con rare eccezioni⁸.

Un'autentica frattura si ha agli inizi del XX secolo. Nel 1901 George Gissing pubblica *By the Ionian sea*⁹. Con questo volume si dà avvio a una nuova letteratura del viaggio diverso da quello del Grand Tour. La Calabria gli risulta inospitale, con pessime condizioni atmosferiche, insalubre, in cui trova sfogo la malaria e disseminata di zanzare. Ma nonostante ciò, vive il viaggio con profonda ammirazione per il passato e le rovine che incontra lungo la strada, ponendo grande attenzione verso la gente del luogo e i suoi costumi.

Questo spirito è presente anche in Norman Douglas nel suo *Old Calabria* pubblicato nel 1915 in cui l'autore inserisce tutto quello che riesce a scorgere, con uno sguardo sempre attento e curioso, lasciandosi affascinare dalla rovina, dal folklore e dai paesaggi, descrivendoli con enfasi. Inoltre sono presenti dotte citazioni e riferimenti letterari, e frequenti sono le considerazioni sulle condizioni sociali ed economiche della Calabria dei primi del XX secolo e che forse è il libro più bello mai scritto sulla regione. Mentre descrive il panorama dal suo alloggio a Rossano: «Giù, giù, lungo un accavallarsi di declivi di lucente terra rossastra, coperta di olivi e di cisto, lo sguardo arriva al mar Ionio, scintillante di sfumature turchese cupo e incorniciato da una striscia brillante di bianca rena. A sinistra, le acque si addentrano

⁷ H. Rilliet, *Tournèe en Calabre. Colonna mobile in Calabria nell'anno 1852*, pref. e trad. italiana di A. Formica, Reggio Calabria, Jason Editrice srl., 1991.

⁸ A. de Rivarol, *Nota storica sulla Calabria*, trad. e intr. di S. Napolitano, Bordighera, Managò Editore, 1990.

⁹ G. Gissing, *By the Ionian sea: notes of a ramble in Southern Italy*, London, 1901; Cfr. G. Gissing, *Sulla riva dello Jonio. Appunti di un viaggio nell'Italia Meridionale*, trad. e intr. di Margherita Guidacci, Imola, Coop. Tip. P. Galeati, 1962.

con nobile curva: là è la pianura di Sibari [...]. Nitidamente stagliate alla luce del mattino, queste stupende montagne sembrano fondersi, al tramonto, in una nebbia ametista. Una visione di pace»¹⁰.

Nel 1924 Maurice Maeterlinck nel suo viaggio in Sicilia e in Calabria, scopre che in realtà le città e i monumenti che scorge, i ruderi del passato e le opere d'arte che ammira, non sono idilliaci come si aspettava, e che in realtà a stupirlo sono i paesaggi naturali di uno «splendore incomparabile»¹¹.

In precedenza si era attuata una vera e propria rivoluzione nel settore dando avvio al genere delle guide turistiche, con la pubblicazione dei tre volumetti del Baedeker dedicati all'Italia a partire dagli anni '70 dell'Ottocento¹².

Le innovazioni fondamentali riguardano l'uso dell'asterisco per evidenziare ciò che è degno di attenzione in quanto particolarmente interessante dal punto di vista storico-artistico-culturale. Diretto progenitore è Murray con i suoi *Handbooks* anche se il sistema era usato con più parsimonia. Altro elemento era la forte riduzione delle illustrazioni: gli unici sono pieghevoli utili a riconoscere i diversi punti di un panorama urbano e montano, altre volte piante per la conoscenza archeologica di un sito. Inoltre le guide del Baedeker erano rivolte agli europei e non ad un pubblico ristretto in base alla propria nazionalità. Questo permise un'omogeneità dei destinatari, illustrando uniformemente il territorio e favorendo una diffusione dell'idea di una regione a larga scala¹³.

Per la Calabria il Baedeker ha uno sguardo critico e sdegnoso. Ma nonostante nel 1875 essa risulti ostile, selvaggia e insalubre, nella guida si afferma che in condizioni igienico-economiche migliori avrebbe attratto un gran numero di turisti: «No part of Italy is so far behind the age in agriculture as Calabria. The soil belongs to the nobility, who let it to a poor and degenerate class of farmers. The custom of carrying weapons is universally prevalent here, and brigandage is as rife as ever. The members of this fraternity infest the mountains in summer, to which they are driven by the malaria, while in winter they are compelled by the snow to return to the coast. The villages, which are generally securely perched on rocky heights, are miserable and filthy beyond description. The inns swarm with vermin, and rarely provide travelers with the necessaries of life. No one should therefore attempt to explore this country unless provided with letters of introduction to some of the principal landowners. It is, however, expected that the condition of the country will speedily improve when the railway is completed and the dormant resources of the soil are thus called into action. The scenery is strikingly beautiful, and will not fail to attract numerous travelers when it can be visited with reasonable comfort»¹⁴.

Nella primavera del 1897 Luigi Vittorio Bertarelli, percorre le strade calabresi da Reggio Calabria fino ad Eboli in soli cinque giorni. Egli era tra i fondatori del Touring Club Ciclistico Italiano, e suo obiettivo era quello di saggiare la regione nell'ottica di viaggiatore moderno, in vista della stesura della prima guida turistica italiana della Calabria. Si può dire infatti che tutte le guide esistenti straniere davano una visione del Meridione incompleta. Il Touring Club si accinse all'impresa di far conoscere l'Italia dimenticata con uno spirito risorgimentale: «Cinematografare cinque giorni d'escursioni in un paese nuovo è impresa ardua. Sullo sfondo sempre rinnovato del paese tratteggiare le persone e le cose che vi si muovono, e l'essere mio stesso, che è protagonista – per me – nella scena, e dare così non più la fotografia fredda e

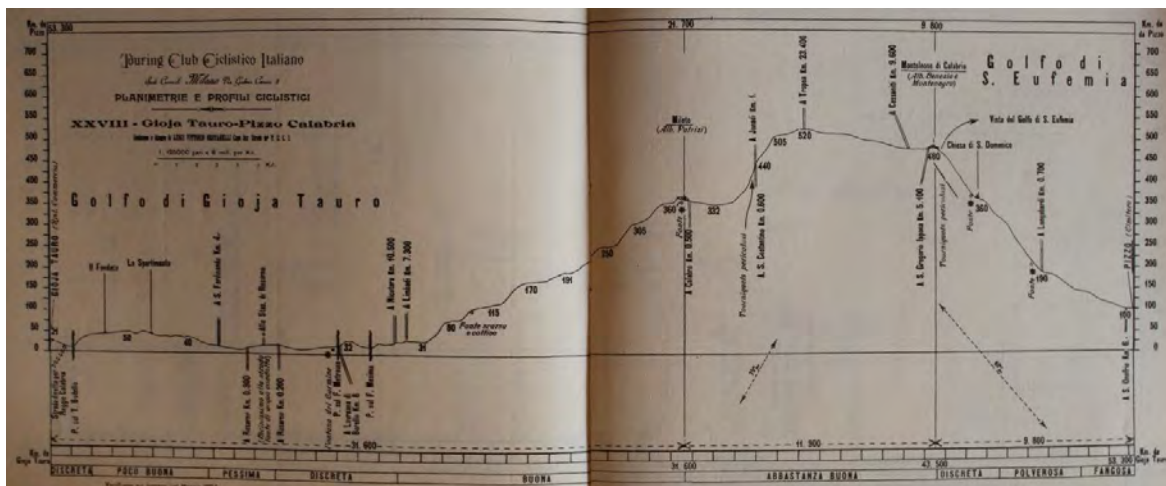
¹⁰ N. Douglas, *Old Calabria*, London, 1915; Cfr. N. Douglas, *Vecchia Calabria*, ed. it., Firenze, Giunti Martello, 1967.

¹¹ M. Maeterlinck, *In Sicilia e in Calabria*, Catania, I Faraglioni, 1974.

¹² K. Baedeker, *Italie Septentrionale*, 1873; K. Baedeker, *Italie centrale et Rome*, 1875; K. Baedeker, *Italie meridionale et la Sicilie*, 1872.

¹³ L. Di Mauro, *Op. Cit.*, p. 386.

¹⁴ K. Baedeker, *Italy. Handbook for travellers by K. Baedeker. Third part: Southern Italy, Sicily, and excursions to the Lipari islands, Malta, Sardinia, Tunis and Athens*, 1875, p. 197.



L. V. Bertarelli, *Planimetrie e profili ciclistici da Gioia Tauro a Pizzo Calabro, 1898*

immobile, ma il quadro animato che scorre davanti all'occhio, è cosa che forse mi riuscirà, e che certo alla fine vi darà l'impressione opprimente del cinematografo. Ma forse vi direte infine: come è vero! E dunque a qualche cosa può servire anche il turismo ciclistico?»¹⁵

Il viaggio di Bertarelli non è fine a se stesso, ma ha come obiettivo la conoscenza e il rilievo scientifico del territorio e delle vie di comunicazione. È pertanto considerato come pioniere delle prime guide regionali per l'Italia meridionale, che viene rivelata per la prima volta all'Italia colta tramite una visione meticolosa ed efficiente del dato tecnico e geografico. L'autore indica pendenze e dislivelli e rappresenta i profili ciclistici in modo analitico per la prima volta. A questo unisce una lettura anche dell'ambiente umano, indicando la diffidenza e al contempo, la gentilezza dei suoi abitanti, e le inutili paure riguardo il brigantaggio inesistente.

Dopo la Prima Guerra Mondiale l'espansione del territorio italiano favorisce lo stereotipo turistico di alcuni centri, fissandone in maniera quasi definitiva l'aspetto e costruendolo quasi artificialmente. L'obiettivo delle guide non è più quello di spiegare al viaggiatore le piacevolezze e le difficoltà del viaggio, ma quello della promozione turistica di una località¹⁶. La prima edizione della *Guida d'Italia* del TCI (1928) inseriva la Calabria nel terzo dei tre volumi dedicati all'Italia meridionale. Dopo dieci anni viene estrapolata insieme alla Lucania in un lavoro aggiornato e molto più pratico rispetto all'edizione precedente. Itinerari ferroviari, stradali e urbani sono rinnovati per i progressi compiuti dalla regione sulla viabilità e alle comunicazioni in genere, per il risanamento delle zone malariche e per la ricostruzione dei centri danneggiati dal terremoto, per lo sviluppo economico di alcuni centri e al costante ma lento progresso turistico per alcuni territori¹⁷.

Obiettivo della Guida del Touring Club Italiano era quello di tratteggiare gli aspetti fisici, storici, demografici ed economici della Calabria, offrendo al turista la possibilità di prepararsi al viaggio con grande precisione per la conoscenza del paese.

Il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, mostra un lucido e informato panorama delle regioni italiane. Egli si era documentato con attente letture su geografia fisica, viabilità, statistiche, economia politica, storia e cultura e patrimonio artistico della Calabria. Osservava: «Viaggiare in Calabria, significa compiere un gran numero di andirivieni, come se si seguisse il capriccioso tracciato di un labirinto. Rotta da quei torrenti in forte pendenza, non solo è diversa da zona a zona, ma muta con passaggi bruschi, nel paesaggio, nel clima, nella

¹⁵ L. V. Bertarelli, *Diario di un cicloturista di fine Ottocento. Da Reggio Calabria ad Eboli*, a cura di V. Cappelli, Castrovillari, Teda Edizioni, 1989, p. 11.

¹⁶ L. Di Mauro, *Op. Cit.*, p. 376-377.

¹⁷ *Guida d'Italia. Lucania e Calabria*, Milano, Touring Club Italiano, 1938.

composizione etnica degli abitanti. È certo la più strana delle nostre regioni. Nelle sue vaste plaghe montane talvolta non sembra d'esser nel Mezzogiorno, ma in Svizzera, nell'Alto Adige, nei paesi scandinavi. Da questo Nord immaginario si salta a foreste d'ulivi, lungo coste del classico tipo mediterraneo. Vi si incuneano *canyons* che ricordano gli Stati Uniti, tratti di deserto africano ed angoli in cui gli edifici conservano qualche ricordo di Bisanzio. Si direbbe che qui siano franati insieme i detriti di diversi mondi; che una divinità arbitraria, dopo aver creato i continenti e le stagioni, si sia divertita a romperli per mescolarne i lucenti frantumi. Si deve a questo se i viaggiatori stranieri, in Calabria, rimangono disorientati. Non riescono a definirla. La trovano diversa, non solo dalle altre regioni italiane, ma da qualsiasi parte del mondo, e stentano a valutarne la civiltà. [...] Anche le coste sono a mosaico. Senza contare il contrasto tra la ionica e la tirrenica. La tirrenica ha dapprima rocce scoscese sulle acque, tra cui gli uomini riescono ad inserire a malapena qualche ritaglio di cultura. Il tratto che fu definito «della miseria al sole»¹⁸.

Le guide del Touring Club Italiano diventano uno strumento utile per conoscere anche la storia di una città. Ad esempio, per la città di Palmi, prendendo come punto di partenza i *Diari di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli*, Lear rammenta unicamente il terremoto del 1783 che distrusse il tratto sud-occidentale di costa calabrese, facendola diventare un enorme sepolcro e si appresta a descrivere la città di Palmi, da una parte caratterizzata da un gruppo di chiese e da alcuni edifici, dall'altro a picco sul mare con un declivio rivestito da fichi d'India: «Le residenze suburbane circondavano la città per un lungo tratto, però le vedute che si abbracciavano da lassù erano straordinarie, proprio per la loro vastità, piuttosto che per i paesaggi non molto suggestivi [...]. La città, posta immediatamente al di sopra, sembrava osservare corrucciata quel versante ripido che, degradando verso il basso, si confondeva in un'infinità di boschetti d'ulivi e d'aranci, mentre una palma a pennacchio giocava a nascondino fra le piccole case celate nella lussureggiante vegetazione»¹⁹.

Bertarelli nel 1897 la descrive come abbandonata e coperta di vegetazione: «Mai vidi piante così grandi e rigogliose, ricche di fogliame abbondante, dal grigio fusto sano, grosso, quasi diritto. Sotto, campi di fave alternati a lunghe estensioni coperte di felci, e qualche macchietta rossa di contadino a riparo del sole meridiano. Passo davanti a un casotto di legno su cui c'è scritto: «Città di Milano»; più oltre ve n'è un altro, poi più in basso, in una pittoresca radura del bosco, un'intera dozzina. È Palmi Baracche, la Palmi provvisoria del dopo terremoto, ancor abitata: il monumento squallido della beneficenza in quel ridente cimitero pieno di verde, di sole e di vittime. Una baracca serve da osteria; una ostessa cisposa, orrida mi accoglie: fuggo carico di aranci e di pulci».

La Guida del Touring Club Italiano del 1938 inserisce informazioni storiche e sui siti monumentali mai indicate nei reportage dei precedenti autori, come la prima notizia documentata e le vicende dinastiche²⁰.

Fino ad arrivare alla Guida del 2005 del TCI in cui aumenta la precisione del dato storico, che attesta l'evoluzione delle ricerche in ambito culturale per tutto il territorio regionale, e l'ampliamento dei centri urbani dovuta all'espansione demografica del paese e alla necessità di nuovi spazi²¹.

Bibliografia

- K. Baedeker, *Italie Septentrionale*, Coblenz, 1873.
K. Baedeker, *Italie centrale et Rome*, Leipzig, 1875.
K. Baedeker, *Italie meridionale et la Sicilie*, Leipzig, 1872.

¹⁸ G. Piovene, *Op. Cit.*, p. 509.

¹⁹ E. Lear, *Op. Cit.*, p. 116.

²⁰ *Guida d'Italia. Lucania e Calabria*, *Op. Cit.*, p. 178.

²¹ *Notte a Basilicata e Calabria*, Milano, Touring Club Italiano, 2005.

- K. Baedeker, *Italy. Handbook for travellers by K. Baedeker. Third part: Southern Italy, Sicily, and excursions to the Lipari islands, Malta, Sardinia, Tunis and Athens*, Coblenz, 1875.
- L. V. Bertarelli, *Diario di un cicloturista di fine Ottocento. Da Reggio Calabria ad Eboli*, a cura di V. Cappelli, Castrovillari, Teda Edizioni, 1989.
- E. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Parigi, 1904.
- G. Bertand, *Il Grand Tour come fenomeno sociale e cultural dall'Europa al Sud dell'Italia*, Napoli, Fondazione Napoli Novantanove, 2002.
- J. Chetwode Eustace, *A Tour through Italy*, London, 1813.
- R. K. Craven, *A tour through the Southern Provinces of the Kingdom of Naples*, London, 1821.
- D. Cristofaro, *George Gissing. Il viaggio desiderato (Calabria 1897)*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2005.
- G. Isnardi, *Calabria geo-antropica*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- A. de Rivarol, *Nota storica sulla Calabria*, trad. e intr. di S. Napolitano, Bordighera, Managò Editore, 1990.
- C. de Seta, *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*, Napoli, Electa Napoli, 1992.
- L. Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 367-428.
- N. Douglas, *Old Calabria*, London, 1915.
- N. Douglas, *Vecchia Calabria*, ed. it., Firenze, Giunti Martello, 1967.
- M. Du Camp, *Expedition des Deux Sicilies. Souvenirs personnels*, Paris, 1881.
- J. Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts and Letters during an Excursion in Italy in the Years 1802 and 1803*, London, 1813.
- M. Fortunato, *L'Italia degli altri*, Pozza, Neri Editore, 2013.
- G. Gissing, *By the Ionian sea: notes of a ramble in Southern Italy*, London, 1901.
- G. Gissing, *Sulla riva dello Jonio. Appunti di un viaggio nell'Italia Meridionale*, trad. e intr. di Margherita Guidacci, Imola, Coop. Tip. P. Galeati, 1962.
- Guida d'Italia. Lucania e Calabria*, Milano, Touring Club Italiano, 1938.
- G. Isnardi, *La scuola, la Calabria, il Mezzogiorno*, Bari, Laterza, 1985.
- R. La Capria, *Ultimi Viaggi nell'Italia Perduta*, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 1999.
- E. Lear, *Diario di viaggio in Calabria e nel Regno di Napoli*, a cura di G. Cappello, trad. di G. Isnardi, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- L'Italia. Basilicata e Calabria*, Milano, Touring Club Italiano, 2005.
- M. Maeterlinck, *In Sicilia e in Calabria*, I Faraglioni, Catania, 1974.
- G. Merlino, *Old Calabria, invito al viaggio. L'itinerario del grand tour*, Napoli, Fondazione Napoli Novantanove, 2000.
- Tra Calabria e Mezzogiorno. Studi storici in memoria di Tobia Cornacchioli*, a cura di G. Masi, Cosenza, Pellegrini Editore, 2007.
- N. Marcone, *Un viaggio in Calabria. Impressioni e ricordi*, Roma, 1885.
- G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Verona, 1957.
- Edward Lear (1812-1888). Il viaggio come avventura estetica*, a cura di A. Porro, Milano, Finarte Casa d'Aste, 1994.
- H. Rilliet, *Tournèe en Calabre. Colonna mobile in Calabria nell'anno 1852*, pref. e trad. italiana di A. Formica, Reggio Calabria, Jason Editrice srl., 1991.
- A. J. Strutt, *A Pedestrian Tour in Calabria & Sicily*, Roma, Ente provinciale per il turismo di Catanzaro, 1961.
- A. J. Strutt, *A piedi in Calabria*, trad. e pref. di G. Puccio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1970.

From Periphery to Metropole in the Eighteenth and Nineteenth Centuries

The following paper focuses on nineteenth-century (beginning of twentieth-century) traveller who came from cultures at the peripheries of European Empire to the metropolitan centers of Europe. What did they notice and value? How might their observations have unsettled metropolitan complacencies? What texts were produced from their visits?

Vanessa Smith

Nathan Spielvogel: “what interests me most is wandering”

Laura Olcelli

University of Sidney – Sidney – Australia

Keywords: 19th century, Australian travel literature, Europe, tourism, self-fashioning, *flâneur*.

1. A Gumsucker on the Tramp

After labelling himself “a gumsucker” in the book title, thus putting an ironic accent on his geographical provenance when abroad, in the preface of his book Spielvogel introduces himself not as a “wealthy globetrotter,” but a “backblock State School teacher, with an ambition to see the lands of the past”¹. He also informs his readers that, after saving £120, he embarked on a tour that lasted six months, from January to June 1904. This journey took him to England, Germany, Switzerland, Italy (where he stopped in Milan, Genoa, Pisa, Rome and Naples, for only a few weeks altogether), Egypt and briefly also to Ceylon (Sri Lanka)². The first five countries correspond to five chapters of the book.

From the first pages of the book, Spielvogel’s interest in literature and history emerges, as he integrates his European (and subsequently Middle-Eastern and Asian) activities with many literal and historical references suggested by his sightseeing. For instance, he imagines while he is crossing the English Channel: “I saw Julius Cæsar with his fleet crossing to write his ‘Invasion of Britain’ on the native soil and to become the object of all schoolboys’ curses thereby. I saw the Danes sweeping along yon invisible coasts, burning, destroying, and pillaging. ... By here went ‘The First Fleet,’ the ships that carried with them the foundation stones of my own fair nation – now far away” (5-6). Or else, his visit to the baths of Caracalla, in Rome, provides him the occasion to discuss the ancient Romans’ practice of bathing. Similarly, he elaborates in Colombo: “As we left Aden the sea died right away, and I realised Coleridge’s. A painted ship upon a painted ocean” (96). His range of references affirms Spielvogel’s humanistic education and cultural capital. It also reflects his passion for literature and history. Lastly, it is indicative of his erudite approach to the places that he traverses, and gives credence to his assumed authority as both informed traveller and informing writer. However, my textual analysis of *A Gumsucker on the Tramp* will identify a number of attitudes adopted by the traveller-writer throughout Italy and many other countries that serve to undermine this claim to authority.

2. *Flâneurist* Travel

In all of the cities that he visits, Spielvogel spends the majority of his time walking in, and observing from the streets. He subsequently uses the surface acquaintance that he has obtained to describe some of the city landmarks and inhabitants. I will therefore draw attention to the *flâneurist* mode in which he tries to achieve his ambition to see ‘the lands of the past.’ Applying the theory of the *flâneur* to Spielvogel’s mode of journeying, I will demonstrate that his educated approach to writing is counterbalanced by this more desultory and opportunistic approach to travel.

The significance that Spielvogel assigns to the streets is evident throughout his international letters: “Berlin has some beautiful streets, wide and straight, with fine buildings on either side, but neither here nor in London have I seen our common shop-verandah. Leipsicher

¹ N. F. Spielvogel, preface to *A Gumsucker on the Tramp*, 2nd ed., rev. and enl., Melbourne: George Robertson, 1906 (First published 1905). All following references are to this edition.

² Spielvogel thought he was going to die of tuberculosis, and that is the reason why he embarked on one final journey. Dennis Spielvogel (Nathan’s youngest grandson), in conversation, 27 February 2013.

Street, Konig Street, and Friedrich Street are all fine business streets” (35); “[In Basle] I saw streets composed of nothing but steps – narrow, shadowy, but delightful. Many of the streets are lined with magnificent chestnut trees – grand, old veterans; all with their new Spring costumes on” (42); “[In Pompeii] the long, narrow, straight streets with their side walks, all beautifully paved; the fountains at the end of the streets; the beautiful marble baths; tradesmen’s signs still on the shop fronts. Each street had its own trade, and took its name from that trade. This explains Milk Street, Brick Lane, Ironmonger Street, etc., in London” (73), and, in Cairo, “[W]e went up to the great Mooshki street. This is the most wonderful street imaginable; everything is here; every type of costume is to be seen here – Egypt is today the world’s centre, and the Mooshki is the centre of Egypt. But it is the bazaars – the many business streets leading away from the Mooshki – that have filled my heart with wonder and delight” (82). These are just few examples that indicate how tramping Spielvogel centres his attention on the urban element of the street, whose mentions inundate the reader³. Not only does Spielvogel describe the foreign streets meticulously, but we also constantly find him walking, wandering, strolling or promenading on them: “I know London fairly well, and I visited most of its greatest show places. Still what interests me most is wandering round its wonderful streets” (23-24); in Genoa, “Wandering at night its narrow, paved streets, beautifully clean, gave me the same feeling I had when I played the wag years ago. Why, I know not” (58); in Rome, “[W]e strolled along to the Tiber” (66) and “After lunch we strolled up to the Pincio” (69); in Aden, “After breakfast we stroll about with a pipe” and “After tea we promenade again” (93). Even when Spielvogel is not directly on the street, his mind tends to travel to it: “I am tired out, so I am off to bed at 8 o’clock, looking forward to some good days rambling round Cairo” (80).

When Spielvogel is immersed in the streets, he also faces their crowds. Elias Canetti distinguishes between the open and closed crowd. Following Canetti’s definition, the street crowd around Spielvogel is in the natural form of the open crowd. Canetti also identifies the attributes of the crowd: the desire to potentially grow limitless, the state of equality, the love of density, and the need for direction⁴. Spielvogel’s first impressions of the foreign crowd either contradict his preconceptions or promote generalized remarks: “I got a shock the first day out. The typical German I had imagined was short, fat, and badly built, cap on head, scrubby moustache, pipe in mouth, and a generally easy-going manner – Hans Breitmann. But in every particular I was wrong” (33); “I don’t like the Italian so far. He is not an energetic chap, a sort of let-her-slide look about him. He walks with a slouch, and seems a morose sort of cuss. The women are all short, dark, and fat. They wear no hats, and do their hair most beautifully. They don’t seem to bother much about the rest of their dress – the front being in most cases dirty” (55). Spielvogel’s first hand observation is highly superficial, in contradiction to his didactic and learned range of historical and literary references.

In places like Cairo, Spielvogel illustrates what may correspond to Canetti’s classification of a “double crowd,” in which two different crowds – in this case composed of people and animals – are related to, and determine their power interacting with, each other⁵: “The lanes are crowded with laughing folk, quaintly dressed, and chattering away in Arabic. I know they are cracking jokes at my expense. Beggars and bootblacks are everywhere. A crowd of sheep and goats go pushing their way through the crowd, upsetting grave old Turks and jostling the

³ Wherever possible, Spielvogel’s awareness for the element of the street is also evident in the account of his exploration of Victoria. See N. F. Spielvogel, *The Gumsucker at Home*, Melbourne: George Robertson & Co., 1913.

⁴ See E. Canetti, *Crowds and Power*, Harmondsworth, Penguin, 1984 (First published Hamburg, Claassen Verlag, 1960), pp. 15-105, particularly pp. 16-18 and 32.

⁵ See Canetti, *Crowds and Power*, pp. 72-78. However, Canetti only exemplifies the double crowd with men/women, living/dead, and friend/foe.

professional letter writer's stall" (82). Perhaps unconsciously, Spielvogel puts himself in the crowded scene that he describes. He experiences feelings of paranoia, and the only person that he singles out in the crowd, namely the professional letter writer, reflects his own role. He overcompensates for his fear by conveying his own feelings of disempowerment in the crowd.

Spielvogel's obsession with the street reaches an apotheosis when he contemplates it, as well as its crowd, from his hotel window and balcony. In London he notes: "I am sitting in the smoking room at the hotel by the window, writing and gazing on the streets that I have trodden for the last six weeks. I hear the noise of the street, the rumble of the vehicles, the 'bus driver's cry, 'Bank! Bank! Holborn!' the newspaper boy's. 'Ere y'are, speshial hedition 'Star!' the kerbstone merchant's 'Only a penny! a shilling book for a penny!' " (24-25); in Naples, "My bedroom has a tiny balcony to it; each window has the same. The windows open like a double door, then outside the eternal green shutters, opening likewise. I lit my pipe and leaned over the balcony watching the strange gesticulating pedestrians below" (74). Canetti is once more relevant. He argues that human postures (especially standing, sitting, lying and kneeling) have a precise relation to power. He maintains about standing: "If there is a space between the standing man and those around him the effect he makes is enhanced. Particularly impressive is a man who stands isolated by himself, facing many others, but somehow detached from them. It is as though he, in his single person, *stood for* them all"⁶. By sitting near the window or leaning over the balcony, claiming a further spatial distance from the underlying city and city crowd, Spielvogel is not simply more disconnected from them. This space also becomes the metaphor of a more authoritative standpoint from which the watching/writing subject locates himself in relation to a lower described object. At the same time, this could also be another complex reaction to his paranoid fear of the crowd around him.

The examples that I have quoted serve to prove that, as a detached observer of the crowd, either in the metropolitan streets, or more rarely from his hotel room, Spielvogel displays some of the typical traits of the *flâneur*. *Flâneur* originally identified the 19th-century stroller and onlooker in the Parisian arcades. Moreover, the true *flâneur* had to be a man and observe from a distance – two features that undoubtedly apply to Spielvogel⁷. The term was most famously described by Charles Baudelaire in 'The Painter of Modern Life' (1863) as "the man *of* the crowd as opposed to the man *in* the crowd"⁸. Subsequently the concept was reconsidered, in the context of modern capitalism, by Walter Benjamin. In *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (1969), Benjamin contends that consumerism transformed the man of the crowd into a man lost in the crowd of the new metropolitan reality: "The *flâneur* is someone abandoned in the crowd. In this he shares the situation of the commodity. He is not aware of this special situation, but this does not diminish its effect on him and it permeates him blissfully like a narcotic that can compensate him for many humiliations"⁹. Benjamin memorably describes the *flâneur* as one who "goes botanizing on the asphalt"¹⁰. This metaphor of botany implies close observation and classification: despite the superficiality of his peripatetic impressions, Spielvogel might be trying to find a way to classify what he sees on the streets.

⁶ Canetti, *Crowds and Power*, p. 450.

⁷ E. Jokinen and Soile Veijola, "The Disoriented Tourist: The Figuration of the Tourist in Contemporary Cultural Critique," in *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, ed. C. Rojek, J. Urry, London Routledge, 1997, p. 29.

⁸ K. Tester, ed., introduction to *The Flâneur*, London, Routledge, 1994, p. 3.

⁹ W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn, London, Verso, 1983 (First published 1969), p. 55. See also Tester, introduction to *The Flâneur*, pp. 13-14.

¹⁰ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 36.

More recently, Keith Tester has drawn an analogy between the *flâneur* and the urban spectator: “The *flâneur* is the secret spectator of the spectacle of the spaces and places of the city. Consequently, *flânerie* can, after Baudelaire, be understood as the activity of the sovereign spectator going about the city in order to find the things which will occupy his gaze and thus complete his otherwise incomplete identity; satisfy his otherwise dissatisfied existence; replace the sense of bereavement with a sense of life”¹¹. As a *flâneur*/spectator, Spielvogel’s authority takes the shape of a reflected authority, mirrored on him by what he sees. In *The Crowd: British Literature and Public Politics* (2000) John Plotz maintains that the powerful impact of the urban space, particularly on foreign travellers, may be intensified by the urban crowd. Drawing on J. W. Goethe’s feeling of ‘loneliness amongst the crowd’ during his *Italian Journey*, Plotz argues that foreign crowding can paradoxically produce a “salutary alienation”: “The individual in a foreign crowd, by comparison to that crowd, feels legible and comprehensible to himself. Tumult raised to the highest degree breeds paradoxical silence inside the thinking subject”¹². Applying Tester’s and Plotz’s arguments, we can conclude that, although Spielvogel apparently comments on the exotic conurbations and their crowds from above – in a detached and at times superior way, or literally from the fourth floor – in reality he is a *flâneur* dependent on their power to determine and understand his own. Such derived authority is nonetheless ephemeral since he is a visitor who surveils the crowd for just one or few days, and not a metropolitan insider.

3. Travelling Tourist Spaces

According to John Urry, “The strolling *flâneur* was a forerunner of the 20th-century tourist and in particular of *the* activity which has in a way become emblematic of the tourist: the democratised taking of photographs – of being seen and recorded and seeing others and recording them”¹³. By means of this citation I would like to introduce the second of Spielvogel’s modes of representation, namely his treatment of the concepts of ‘traveller’ and ‘tourist,’ and his unsuccessful identification as the former. He comments from Lucerne: “The Yankee came out this morning – it is Sunday – dressed in fashion-plate tourist costume, and carrying his club-bag of golf sticks. I was finishing off my last hot roll when he said, ‘Ah gess twouldn’t be a bahd day for a game of gohf.’ I told him I couldn’t play. Any of the Dimboola players could have told him that. He went off whistling, while the waiters passed jocular remarks about the Americano” (47). Spielvogel teases the “fashion-plate tourist costume” of the American amateur golfer, justifying his scorn by referencing the “jocular remarks” of the Swiss waiters. By so doing, he also testifies to the increasing American presence in Europe. In contrast to his previous paranoia in the Egyptian marketplace, he displays a certain degree of comfort, and seeks to imply that he is both better assimilated into, and attuned to, the culture he visits.

Yet, in the rest of the letters there are several circumstances that help us to classify Spielvogel as a tourist himself. Firstly and foremost, we have already ascertained Spielvogel’s eagerness to explore, mostly on foot and on his own, the cosmopolitan streets. While this may appear to be an individual search for authenticity – itself emblematic of the tourist – Dean MacCannell emphasizes the routine and pre-determined aspects of traversing a city’s tourist spaces, which he calls *stage sets*, *tourist settings*, or *sets*: “Tourists make brave sorties out from their hotels, hoping, perhaps, for an authentic experience, but their paths can be traced in advance over small increments of what is for them increasingly *apparent* authenticity proffered by tourist

¹¹ Tester, introduction to *The Flâneur*, p. 7.

¹² J. Plotz, *The Crowd: British Literature and Public Politics*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 19.

¹³ J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, SAGE, 1990, p. 138.

settings. Adventurous tourists progress from stage to stage, always in the public eye, and greeted everywhere by their obliging hosts”¹⁴. Although Spielvogel wishes to experience the authentic, he is inhibited by the touristic *façade* with which the well-known European cities he visits present him.

In his work on tourism and the transformation of the tourist gaze throughout time and societies, Urry differentiates between the romantic and the collective tourist gaze. If the romantic gaze is a more solitary and intimate way of gazing, typically at natural landscapes, the latter “necessitates the presence of large numbers of other people. ... It is the presence of other *tourists*, people just like oneself, that is actually necessary for the success of such places, which depend upon the collective tourist gaze. This is also the case in major cities, whose uniqueness is their cosmopolitan character. It is the presence of people from all over the world (tourists in other words) that gives capital cities their distinctive excitement and glamour”¹⁵. Urry subsequently applies this differentiation to tourist sites, which he classifies according to three dichotomies: “whether they are an object of the romantic or collective tourist gaze; whether they are historical or modern; and whether they are authentic or inauthentic”¹⁶. In some occasions, it is obvious that Spielvogel wants to distinguish himself as a traveller: for example, we have seen that he criticised the category of American tourists and tried to associate himself with the Swiss waiters, showing that he is an insider able to go ‘behind the scenes,’ and even to be on side with the locals. Nonetheless, whenever he is enclosed in the deceitfully authentic urban stage, he ultimately contributes – together with other tourists – to casting a collective tourist gaze upon it. Spielvogel identifies with the 19th century – where he would be a *flâneur* – but lives in the 20th century, where he finds himself entangled between the roles of traveller and tourist. Moreover, Spielvogel lodges in hotels during his entire tour. These are the same hotels chosen by the American tourists he derides, or by the tourists of other nationalities, as his observation from Naples reveals: “The hotels frequented by tourists are in two clusters – one around the railway station, the other around the quay, the latter the other end of the town. The hotel I was seeking was, unfortunately for me, in the latter division” (71-72). Here Spielvogel inadvertently identifies as a tourist among many.

In tourist fashion, Spielvogel reads guidebooks and joins guided tours in both Italy and Egypt. His comments are provocative: “Milan is not very interesting, the Italian being anything but a genial fellow. I bought a little guide book, written in English by an Italian. It was very good. Here are a few extracts: – ‘The inhabitants are doted with an initiative mind,’

¹⁴ MacCannell, *The Tourist*, p. 106. See also pp. 100-102. In *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (1976), MacCannell challenges Daniel Boorstin’s thesis, formulated in *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961), that tourism is a synonym of modern disinterest in authenticity. Applying Erving Goffman’s front/back system of social spaces to the touristic establishment, MacCannell argues that tourists are interested in penetrating the front regions and discerning the back. However, they more frequently face a ‘staged authenticity’, and therefore remain subject to superficial experiences. Consequently, ‘The term “tourist” is increasingly used as a derisive label for someone who seems content with his obviously inauthentic experiences.’ After MacCannell, the theory of tourism in relation to authenticity has most significantly been developed by Erik Cohen, and Philip Pearce and Gianna Moscardo. Cohen identifies four tourist situations based on real/staged scene and authentic/non-authentic impression, showing that in the contrived situation the tourist is able to perceive the inauthenticity of the tourist setting. Pearce and Moscardo suggest that the tourist may attain authenticity not only through setting, but also via interaction with people. In addition, they argue for a consideration of authenticity in line with the tourist’s demands and satisfaction. See Erik Cohen, ‘Rethinking the Sociology of Tourism’, *Annals of Tourism Research* 6, n. 1 (January/March 1979): pp. 18-35, doi: 10.1016/0160-7383(79)90092-6; and P. L. Pearce, G. M. Moscardo, ‘The Concept of Authenticity in Tourist Experiences’, *Australian and New Zealand Journal of Sociology* 22, n. 1 (March 1986): pp. 121-32, doi: 10.1177/144078338602200107.

¹⁵ Urry, *The Tourist Gaze*, pp. 45-46.

¹⁶ Urry, *The Tourist Gaze*, p. 104.

‘This monument was imaginatively by Lecho,’ ‘The Cathedral is the finest in the world,’ ‘Vinci painted this before he died in his spare time,’ and many others” (55). The writer points out mistakes as symptomatic of the cultures he visits, failing to acknowledge his own dependence on another person’s translation. As Ros Pesman claims, “Spielvogel wrote to entertain; the Italy he portrayed was a joke”¹⁷. However, this needs to be placed in the context of other scenarios of communication, in which he takes responsibility for miscommunication, and the object of his irony is more clearly himself:

“Ka’am” (how much), I enquired.

My Arabic seemed to upset him; it did me.

“Ashreen” (20 piastres, about 4s.).

“Ghalee keteer” (too much). Of course I got it from a guide book. He yabbered away so fast that no guide book could follow. Anyway, it finished up that I paid him “Hansa” (about 1s.), and salaamed and saluted me with his fingers; touching his forehead and sweeping away. All laughter. (83)

In both cases, the travel writer mitigates the fact that he is consulting a travel guide with irony. With his (doubtlessly innate) humour, Spielvogel does put a smile on his readers’ faces. However, in this specific instance, his persistent deployment of sarcasm might indicate an anxiety towards the popular practice of journeying with travel handbooks, which has also ‘infected’ him.

Likewise, as far as guided tours are concerned, Spielvogel recounts from Rome: “To-day I joined Cook’s conducted party. Cook and Sons will in a few years run the universe. Their agents are everywhere; in every turn they have guides for visitors. I dodged them up to here, as I prefer to prowl round myself. But Rome is too big to be done that way in the few days at my disposal. I paid 16 lire (13s. 4d.) for the day, and it was not dear. We had a party of eight Americans, myself, and the guide” (63-64). When he reaches Cairo, after visiting the Pyramids assisted by the “sons of the desert,” he laments that “neither the look nor smell of my Bedouin guides was pleasing to me, so I broke for daylight. They clutched me, and dragged me, and pushed, and shoved and heaved me up and down steps till my legs were quivering with – emotion” (87). Despite his initial resistance, motivated by his aspiration to be a solo traveller, he eventually submits to guidance, merging with other tourists in the “staged authenticity” of the tour¹⁸.

The last factor that undermines Spielvogel’s authority as traveller/tourist and writer is his imposing patriotism¹⁹. In reading his pages, we have the suspicion that, rather than seeking to know the ancient lands, he is interested in contrasting them to and exalting his own. While references to one’s own country are natural when travelling elsewhere and can be found in most accounts, Spielvogel unremittingly misses, remembers, defends and alludes to Australia, juxtaposing ‘the other’ to home. He does so with reference to a multitude of aspects, ranging from people to lifestyle, streets, landscape, sky, weather, and even beer. At the end of his European journey, Spielvogel concludes that his travelling made him appreciate his homeland more, and that he would not exchange any country in the world with Australia, because “notwithstanding all the beauties, the treasures, and grandeur of the whole world, I prefer to live here my simple life with its few pleasures and still fewer pains” (107). Spielvogel’s journey becomes legible as a journey of comparison, of self-certification, which finally results in ‘Australian Panglossism’ (without the Voltairian irony): he has continuously

¹⁷ R. Pesman, “Australian Visitors to Italy in 19th Century”, in *Australia, the Australians and the Italian Migration*, ed. Gianfranco Cresciani (Milan: F. Angeli, 1983), p. 125.

¹⁸ See MacCannell, *The Tourist*, pp. 98-99, and my discussion of guided tours on p. 228.

¹⁹ On Spielvogel’s and other Australian travellers/writers’ patriotism in specific relation to England, see R. White, “Bluebells and Fogtown: Australians’ First Impressions of England, 1860-1940” in *Australian Cultural History*, 5, 1986, pp. 52-56.

sought contrast in order to verify that Australia is the “best of all possible worlds”²⁰. As he returns to his school, his last words are:

Ah! This is better than the Tower of London, Unter der Linden, and the Vatican. This little room with its fifty little folk has given me more pleasure than all the wonders I have seen. London has its Abbeys and Museums; but it has its awful, grinding misery. Berlin, its palaces and galleries; but it has its Militarism. Italy has its historic past; but also its filth and beggars. But here, the blue sky above, the spreading gums around, the innocence and the simple faith of my little people – all these have no ‘but.’

And so I drop back into the old groove – into the once disliked, but now appreciated, routine – perfectly contented. My own land is the best land. Adieu (107).

4. Conclusion

Spielvogel’s self-authorization as a well-educated traveller and writer, then, is qualified threefold. Walking unknown streets and observing unfamiliar people makes him feel entitled to comment on them. However, his authority is not inherent, but extraneous: he gains it thanks to the power of the crowd upon which he, as a *flâneur*/spectator, gazes. From reviving of the preferences of the 19th-century *flâneur*, Spielvogel then inhabits the more modern category of the tourist. Yet, although he aspires to be a traveller, he is obstructed by the touristic establishment surrounding him; even if he mocks the tourists he meets, he is similarly engaged in touristic practices, such as joining guided tours and taking photographs. What Spielvogel’s travels and travel account really seem to have granted him is the opportunity to publicly flaunt his national pride – a sentiment that will be reiterated in his subsequent books – and to proclaim that Australia is the best country of all. Nevertheless, Spielvogel’s patriotic fervour alone does not succeed in authorizing his ‘peripheral’ representations of Europe.

Bibliography

- W. Bate, “Spielvogel, Nathan Frederick (1874-1956)”, in *Australian Dictionary of Biography Online*, National Centre of Biography, Australian National University. <http://adb.anu.edu.au/biography/spielvogel-nathan-frederick-8607> (accessed January 29, 2013).
- W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, translated from German by Harry Zohn, London, Verso, 1983 (first published 1969).
- E. Canetti, *Crowds and Power*, Harmondsworth, Penguin, 1984 (first published Hamburg: Claassen Verlag, 1960).
- E. Cohen, “Rethinking the Sociology of Tourism”, in *Annals of Tourism Research* 6, n. 1 (January/March 1979), pp. 18-35, doi: 10.1016/0160-7383(79)90092-6.
- D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, 3rd ed., with a new forward by L. R. Lippard, and a new epilogue by the author, Berkeley, University of California Press, 1999 (first published New York: Schocken Books, 1976).
- E. Jokinen, S. Veijola, “The Disoriented Tourist: The Figuration of the Tourist in Contemporary Cultural Critique”, in *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, edited Chris Rojek and John Urry, London, Routledge, 1997.
- P. L. Pearce, G. M. Moscardo, “The Concept of Authenticity in Tourist Experiences”, *Australian and New Zealand Journal of Sociology* 22, n. 1 (March 1986), pp. 121-32, doi 10.1177/144078338602200107.

²⁰ Voltaire, “Candide,” in *Candide and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 4. Dr Pangloss optimistically taught to Candide and Cunégonde that theirs was the best of worlds, and that in it everything existed for a reason.

- R. Pesman, "Australian Visitors to Italy in 19th Century", in *Australia, the Australians and the Italian Migration*, edited by G. Cresciani, Milan, F. Angeli, 1983.
- J. Plotz, *The Crowd: British Literature and Public Politics*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- N. F. Spielvogel, *A Gumsucker on the Tramp*, 2nd ed., rev. and enl., Melbourne, George Robertson, 1906 (first published 1905).
- N. F. Spielvogel, *The Gumsucker at Home*, Melbourne, George Robertson & Co., 1913.
- The Flâneur*, edited by K. Tester, London, Routledge, 1994.
- J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, SAGE, 1990.
- Voltaire, *Candide and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- R. White, "Bluebells and Fogtown: Australians' First Impressions of England, 1860-1940", in *Australian Cultural History*, 5, 1986, pp. 44-59.

Land and soundscapes in contemporary cities

Land and soundscapes in contemporary cities propone una riflessione in tre tappe sulle strategie di messa in immagine degli spazi urbani da parte di artisti, scrittori, cineasti, videomaker, pubblicitari, curatori museali, writers, ecc. Il frastagliato panorama di rappresentazioni che emerge nei due scritti che seguono contribuisce a definire lo spazio urbano come iconosfera (anche quando siamo in presenza di testi scritti) che su un lato riproduce e/o cerca di smontare faticosamente gli stereotipi culturali che segnano determinati immaginari urbani (da Rimini a Tokyo, passando per Lucca, Venezia e New York) e sull'altro si scopre coinvolgente, ludico e interattivo agli occhi di cittadini, visitatori museali e soprattutto turisti. Si riflette sull'impatto che la cultura visuale, in tutte le sue possibili manifestazioni, esercita sopra le percezioni di viaggiatori e artisti, spesso incarnati in un solo soggetto espressivo.

Marco Dalla Gassa

Itinerari di scoperta. Le arti visive nel paesaggio urbano¹

Francesco Federici

Ecole supérieure d'art du Nord-Pas-de-Calais – Dunkerque-Tourcoing – Francia

Elisa Mandelli

Università degli Studi Link Campus University – Roma – Italia

Parole chiave: Architettura, ambienti sensibili, cinema esposto, immagini in movimento, Studio Azzurro, Doug Aitken, museo.

1. Le arti visive nel paesaggio urbano

Le arti visive si sono da sempre confrontate con il tema del viaggio come itinerario fisico e memoriale allo stesso tempo, in un dialogo con la città che si è intensificato con il moltiplicarsi degli spazi istituzionali di esposizione e dei differenti dispositivi dell'arte contemporanea².

Questo intervento vuole indagare alcune opere recenti, a cavallo tra pratica artistica e allestitiva, che sviluppano processi artistici atti a creare relazioni forti con il paesaggio urbano, proprio a partire dal museo/spazio espositivo come elemento cruciale del tessuto della città.

In queste opere la pratica artistica si configura come percorso di scoperta della città e delle storie dei suoi abitanti, portate alla luce e rimesse in forma per poi essere restituite alla collettività, pur con modalità che possono divergere molto per poetica, modi di costruzione e relazione con il fruitore. Che sia nella forma dell'installazione monumentale, come nel caso di Doug Aitken, o in un tipo di restituzione che tende ad instaurare con il destinatario un contatto più intimo, come nel caso di Studio Azzurro, le immagini in movimento si confondono, si mescolano e si ricreano intorno alla configurazione urbana e alle esperienze del viaggio, in un itinerario di scoperta che viene rielaborato e condiviso con lo spettatore.

2. Doug Aitken. Narrare con lo spazio

Sono molti gli artisti, spesso collocabili nel contesto del cinema esposto, ad aver sperimentato soluzioni espositive legate allo spazio urbano. Nello specifico contesto dell'arte contemporanea la città rappresenta un *contenitore di immagini* che crea con la sua struttura architettonica e urbanistica possibilità artistico-creative³. All'interno di essa la particolare architettura del museo – qui inteso nel più ampio senso di spazio espositivo – permette ulteriori soluzioni, che si intrecciano con il significato portato dal museo stesso. Possiamo prendere, a titolo di esempio, alcuni lavori di artisti che seguono questo percorso. Doug Aitken, videoartista americano, ha spesso lavorato in questa direzione cercando un dialogo fra l'architettura museale, vista sì come superficie di proiezione, ma investita di un significato

¹ Il presente articolo è stato scritto dagli autori in regime di stretta collaborazione. Tuttavia, Francesco Federici si è dedicato al paragrafo *Doug Aitken. Narrare con lo spazio* ed Elisa Mandelli al paragrafo *Dai videoambienti a Sensitive City: Studio Azzurro e lo spazio urbano*; il paragrafo introduttivo è invece a cura di entrambi.

² Si vedano almeno, senza pretesa di esaustività, S. Arcagni, *Oltre il cinema: metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010; Id., *Screen city*, Roma, Bulzoni, 2012; G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006; M. Colleoni, F. Guerisoli, *La città attraente: luoghi urbani e arte contemporanea*, Milano, EGEA, 2014; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, postmedia books, 2013; *Cinema, Architecture, Dispositif*, a cura di P. Dubois, E. Biserna, P. Brown, Campanotto Editore, Udine, 2011; S. McQuire, *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*, SAGE, London 2008; G. Ravesi, *La città delle immagini: cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011; P. Virilio, «Dal media building alla città globale: i nuovi campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea», in *Crossing*, n. 1, dicembre 2000, pp. 5-15.

³ Faccio qui riferimento al concetto di città schermo, sviluppato da Philippe Dubois in diversi interventi tra cui «La ville écran» al convegno internazionale *Ville et Cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, 12-14 novembre 2009, Atene.

che va al di là di questa semplice funzione, in lavori che, quasi sempre, creano una conversazione immateriale tra l'architettura e le immagini proiettate. Uno degli esempi più rappresentativi e ormai celebri è dato da *Sleepwalkers* (2007), un viaggio narrativo e visivo notturno ambientato nella città di New York e proiettato sulle pareti esterne del Museum of Modern Art⁴. Il museo mostra questo lavoro invertendo le sue consuetudini laddove la sua funzione di scrigno che contiene immagini, sacralizzate proprio dal suo ruolo culturale, viene proiettata all'esterno e, allo stesso modo, la visione notturna si oppone alla normale fruizione sociale diurna. Una forma sperimentale che non è inusuale nelle grandi istituzioni artistiche, ma che gioca sulla rottura delle convenzioni, come hanno fatto, in questi casi però all'interno del museo, Douglas Gordon con *24 Hours Psycho* o Chris Marclay con *The Clock*.

Gli elementi portati in scena da Aitken sono una ricerca di intreccio fra dei lavori narrativi e un montaggio spazializzato, tipici di certe forme di esposizione delle immagini. Con *Sleepwalkers* Doug Aitken costruisce prima di tutto un viaggio visivo che viene attentamente inserito dall'istituzione museale all'interno del suo contesto istituzionale, nonostante il lavoro stesso ribalti le normali pratiche di fruizione. Il MoMA, al momento del progetto, offre allo spettatore tutte le indicazioni di fruizione necessarie: una pianta dell'esterno del museo scaricabile dal sito, l'indicazione dei luoghi dai quali è possibile vedere il lavoro e tutta una serie di informazioni utili (orari, avvisi, ecc.)⁵. Si tratta sì di un lavoro che in qualche modo sfida il progetto museale normalizzato, ma che allo stesso tempo viene integrato al suo interno dall'auratica funzione di uno delle più importanti musei. Al di là di questa nota sulla questione istituzionale, il lavoro di Aitken è un viaggio nella città di New York, dove alcuni personaggi, interpretati da attori di fama (tra cui Tilda Swinton e Donald Sutherland) si muovono nella notte cittadina e in una narrazione che va per frammenti, complicata dalla struttura mediale nella quale il museo si trasforma ogni notte.

A Roma, con *Frontier* (2009), l'artista americano fa un tentativo diverso, lavorando sempre con le istituzioni dell'arte contemporanea (l'opera è stata prodotta da Enel Contemporanea e l'evento curato da Francesco Bonami), ma arrivando ad un contesto che si stacca dalla facciata del museo, che perde quindi la sua struttura di *media architecture*⁶. Anche in questo caso siamo di fronte ad una passeggiata metropolitana, girata però in diversi luoghi (Italia, Israele, Sudafrica e Stati Uniti), con Ed Ruscha come protagonista. Non facendo riferimento a nessuno spazio museale precostituito, Aitken crea un'architettura *ex novo*, un dispositivo situato sull'Isola Tiberina e costituito da uno spazio semichiuso, con alcune finestre che permettono la parziale visione delle immagini dall'esterno e una porta che dà l'accesso all'installazione. Qui il processo è ribaltato: il dispositivo che accoglie le immagini non offre il suo spazio esterno bensì chiama il visitatore al suo interno, lasciando intravedere una parte della performance. Un lavoro che mescola su più livelli video, performance, architettura e musica, pesato per essere visto su più livelli, dall'alto e poi nella struttura stessa. Questa «stanza dell'energia», definizione che si ritrova nei diversi commenti all'opera, derivata da necessità di committenza⁷, è in ogni caso un esperimento urbano che si situa sì nell'orbita dell'arte pubblica, ma che si muove nella contemporaneità mediale del post-cinema⁸. L'artista americano ha più volte lavorato in questa direzione, a Seattle, presso il museo d'arte cittadino dove con *Mirror* (2013) ha sviluppato un progetto video con centinaia di ore di filmati che

⁴ Cfr. K. Biesenbach, D. Aitken, P. Eleey, *Doug Aitken. Sleepwalkers*, New York, The Museum of Modern Art, 2007. P. Dubois, «La questione della “forma-schermo” nelle installazioni», in *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, a cura di V. Valentini, C. Saba, Roma, Bulzoni, 2015, p. 243.

⁵ https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/aitken/sleepwalkers_visitor_info.pdf (ultima consultazione 3 luglio 2017).

⁶ Cfr. S. Arcagni, *Screen City*, cit., p. 53.

⁷ <http://archive.eyebcam.org/reblog/09-10-24/doug-aitken-frontier-rome> (ultima consultazione 3 luglio 2017).

⁸ M. De Rosa, *Cinema e postmedia*, cit.

interagivano con i movimenti e i suoni dell'ambiente esterno, creando anche un *happening*, o a Washington, con *Song1* (2012), proiettato sulla struttura dell'Hirshhorn Museum.

Aitken non è certo l'unico artista a preoccuparsi di un'interazione forte con lo spazio urbano, ma è fra quelli che più insistono in questa direzione. Nel suo caso il tessuto cittadino diviene il dispositivo di accoglienza delle immagini e queste lo riflettono attraverso il loro contenuto. Non sono semplici *urban screen* che accolgono immagini pubblicitarie, ma forme di rilocalizzazione⁹ temporanea, dettate da necessità di interazione con coloro che abitano gli spazi, coinvolti in un'esperienza culturale collettiva.

3. Dai videoambienti a *Sensitive City*: Studio Azzurro e lo spazio urbano

Il rapporto con la città è uno dei temi che percorre in modo costante la ricerca del gruppo milanese Studio Azzurro, fin dai primi lavori sui videoambienti. Come in *Vedute (quel tale non sta mai fermo)*, realizzato nel 1985 a Palazzo Fortuny (Venezia)¹⁰, in cui dodici videocamere disseminate in diversi angoli della città ne restituivano l'immagine in bianco e nero su altrettanti monitor collocati a semicerchio nello spazio espositivo. Figure a colori di attori che interpretavano una storia si sovrapponevano, creando un ulteriore livello dell'immagine, agli scorci veneziani in bianco e nero, lasciando trasparire una concezione dello spazio urbano come scenario su cui innestano, riscrivendolo, storie molteplici. Il contesto espositivo era dunque il luogo in cui si ricomponevano, pur senza perdere la propria specificità, dimensioni in apparenza eterogenee: «lo spazio simulato dei video con lo spessore fisico dell'ambiente»¹¹, ma anche «gli esterni della città con l'interno del palazzo»¹².

Il lavoro di Studio Azzurro sui percorsi museali, iniziato più di un decennio dopo, è intervenuto in modo decisivo a consolidare il rapporto delle opere del gruppo milanese con i luoghi e con lo spazio urbano in particolare. Non a caso, il primo museo progettato è stato *Baluardo. Museo virtuale della città di Lucca* (1999), dedicato alla città toscana¹³.

Lungo il percorso museale, alle proiezioni che raccontavano le diverse epoche della vita di Lucca si affiancavano monitor collegati a telecamere di sorveglianza posizionate in vari punti «strategici» per la storia del luogo. La città entrava letteralmente nel museo e dialogava con i contenuti da esso proposti: «ascoltando la storia di Giacomo Puccini, ad esempio, lo spettatore può [...] osservare [...] la casa di sua proprietà e la statua collocata nella piazza. E magari [...] essere invogliato ad andare a visitarli»¹⁴. Si apriva così un dialogo tra passato e presente, tra la storia e i luoghi: lo sguardo anonimo della videosorveglianza veniva riscritto in una chiave che restituiva allo spazio la sua natura di ambiente vissuto e insieme – per i visitatori – di territorio ancora da esplorare.

Secondo un'ipotesi forte su cui si impernia tutta la progettazione di percorsi museali di Studio Azzurro, al museo viene affidato il ruolo di depositario di una memoria fatta innanzitutto di beni intangibili come il vissuto dei singoli e della collettività, il ricordo, la testimonianza. La città è lo spazio in cui queste dimensioni si radicano, che le genera, le ospita e le rimette in

⁹ Fra i vari interventi dedicati a questo tema si ricordino F. Casetti, «L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema», in *Fata Morgana*, n. 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40; Id. (ed.), *Relocation, Cinéma&Cie. International Film Studies Journal*, n. 11, autunno, 2008; Id., «The Relocation of Cinema», in *Necsus*, vol. I, n. 2, autunno, 2012, pp. 5-34.

¹⁰ Cfr. la scheda di B. di Marino in *Tracce, sguardi e altri pensieri*, a cura di Idem, booklet del dvd *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, a cura di Studio Azzurro, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 132.

¹¹ P. Rosa in *Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di V. Valentini, Milano, Electa, 1995, p. 50.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. *Studio Azzurro. Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*, a cura di F. Cirifino, E. Giardina Papa, P. Rosa, Cimisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

¹⁴ Ivi, p. 41.

circolazione. I dispositivi interattivi individuano il visitatore come snodo centrale di questo reticolo, sancendo al contempo il ruolo cruciale del museo nella lettura del presente: la comprensione, attiva e partecipativa, dell'abitare nel passato è punto di partenza per sperimentare nuove forme di cittadinanza consapevole¹⁵.

L'installazione *Sensitive City* si colloca nel solco di esperienze come quelle brevemente tratteggiate¹⁶. Presentata nel Padiglione Italia dell'Expo di Shanghai (2010), essa reinterpretava il tema della città ideale proponendo un percorso che portava a conoscere sei città italiane (Siracusa, Matera, Lucca, Spoleto, Chioggia e Trieste) e i loro abitanti¹⁷. Sulle pareti laterali erano proiettati una serie di scorci delle città e dei video-ritratti, primi piani fissi dei cosiddetti «portatori di storie»¹⁸. Al centro, su un grande schermo ricurvo di vetro trasparente, questi ultimi erano rappresentati a grandezza naturale nell'atto del camminare, in un movimento interrotto solo dall'intervento dei visitatori, che toccando lo schermo con la mano potevano arrestare uno dei personaggi e ascoltare la sua storia. Sulla parete si dispiegavano allora, secondo un linguaggio intrinsecamente cinematografico¹⁹, immagini della città, insieme a una serie di mappe tracciate dagli stessi abitanti, che raffiguravano il percorso che essi andavano raccontando. La narrazione si arrestava soltanto quando il visitatore ritraeva la mano, a ribadire la centralità della relazione come condizione stessa del funzionamento del dispositivo²⁰.

Sensitive City dunque riprendeva e sviluppava alcune delle principali modalità secondo cui la pratica artistica di Studio Azzurro ha reinterpretato lo spazio urbano. Innanzitutto, ribadiva la possibilità di concepire la città non come un luogo compatto e omogeneo, ma come un mosaico di frammenti densamente significanti, catturati per essere ricomposti in configurazioni molteplici tramite l'operazione installativa.

Lo spazio espositivo diventa dunque luogo cruciale di ri-negoziazione dei significati. In esso, immagini che apparentemente pertengono alla dimensione della videosorveglianza e della pura registrazione, o ancora della mappatura anonima e globale di dispositivi come i satelliti o Google maps, ritrovano la loro densità facendosi depositarie di storie: le storie del passato, ma anche e soprattutto le storie che vi inscrivono quotidianamente i loro attuali residenti.

Non più un impersonale «impulso cartografico»²¹, ma un insieme di mappe fluide e rivedibili, che trovano nell'emozione il loro principio generatore. Le micronarrazioni connesse ai luoghi vengono consegnate, nella forma della testimonianza, solo a chi si pone nella postura d'ascolto, e a partire da questa relazione vengono rimesse in circolo, diventando patrimonio culturale vivo e condiviso.

¹⁵ Cfr. *Studio Azzurro. Musei di narrazione*, cit., p. 41.

¹⁶ La città è protagonista di altre importanti opere di Studio Azzurro, su cui è qui impossibile soffermarsi per ragioni di brevità, e tra cui ricordiamo almeno *Megalopoli* (VII Biennale Architettura di Venezia, 2000) e *La città degli occhi* (2000).

¹⁷ L'installazione fa parte del ciclo *Portatori di storie*, inaugurato da Studio Azzurro nel 2008, su cui si veda *Studio azzurro. Immagini sensibili*, a cura di Studio Azzurro, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016 (catalogo della mostra, 9 aprile-4 settembre 2016, Milano, Palazzo Reale), pp. 100-109.

¹⁸ Cfr. *Sensitive City. La città dei portatori di storie*, a cura di Studio Azzurro, Milano, Scalpendi, 2010.

¹⁹ Cfr. M. De Rosa, *Cinema e postmedia*, cit.

²⁰ Secondo Pietro Montani, nei dispositivi di Studio Azzurro, «il visitatore interagisce perché l'intero ambiente in cui si è trovato glielo sta domandando». Tuttavia, egli rileva come l'interazione non implichi modifiche strutturali al dispositivo, limitandosi a riproporre il gesto della richiesta di interazione. Cfr. P. Montani, «Studio Azzurro e il futuro degli ambienti mediali», in *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, a cura di V. Valentini, Milano, Mimesis, 2017, p. 119.

²¹ Cfr. L. Decandia, «Sensitive cit: la città dei portatori di storie», in *Atti XIV Conferenza Società Italiana degli Urbanisti*, 2011, siu.bedita.net/download/decandia-pdf (ultima consultazione 6 luglio 2017).

Bibliografia

- S. Arcagni, *Oltre il cinema: metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010.
- S. Arcagni, *Screen city*, Roma, Bulzoni, 2012.
- K. Biesenbach, D. Aitken, P. Eleey, *Doug Aitken. Sleepwalkers*, New York, The Museum of Modern Art, 2007.
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- F. Casetti, «L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema», *Fata Morgana*, n. 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40.
- F. Casetti (ed.), *Relocation, Cinéma&Cie. International Film Studies Journal*, n. 11, autunno 2008.
- F. Casetti, «The Relocation of Cinema», *Necsus*, vol. I, n. 2, autunno 2012, pp. 5-34.
- Cinema, Architecture, Dispositif*, a cura di P. Dubois, E. Biserna, e P. Brown, Udine, Campanotto Editore, 2011.
- M. Colleoni, F. Guerisoli, *La città attraente: luoghi urbani e arte contemporanea*, Milano, EGEA, 2014.
- L. Decandia, «Sensitive cit : la città dei portatori di storie», in *Atti XIV Conferenza Società Italiana degli Urbanisti*, 2011, siu.bedita.net/download/decandia-pdf (ultima consultazione 6 luglio 2017).
- M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, postmedia books, 2013.
- P. Dubois, «La questione della “forma-schermo” nelle installazioni», in *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, a cura di V. Valentini, C. Saba, Roma, Bulzoni, 2015.
- S. McQuire, *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*, London, SAGE, 2008.
- P. Montani, «Studio Azzurro e il futuro degli ambienti mediali», in *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, a cura di V. Valentini, Milano, Mimesis, 2017.
- G. Ravesi, *La città delle immagini: cinema, video, architettura e arti visive*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- Sensitive City. La città dei portatori di storie*, a cura di Studio Azzurro, Milano, Scalpendi, 2010.
- Studio azzurro. Immagini sensibili*, a cura di Studio Azzurro, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016.
- Studio Azzurro. Musei di narrazione: percorsi interattivi e affreschi multimediali*, a cura di F. Cirifino, E. Giardina Papa, e P. Rosa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.
- Studio Azzurro. Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di V. Valentini, Milano, Electa, 1995.
- Tracce, sguardi e altri pensieri*, a cura di B. di Marino, booklet del dvd *Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*, a cura di Studio Azzurro Milano, Feltrinelli, 2007.
- P. Virilio, «Dal media building alla città globale: i nuovi campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea», in *Crossing*, n. 1, dicembre 2000, pp. 5-15.

Rimini. Immaginari urbani

Elena Mucelli

Università di Bologna – Bologna – Italia

Parole chiave: Rimini, città, territorio, immaginario urbano, fotografia, arte, paesaggio, atlante, turismo.

1. Materiali per il ritratto di una città invisibile

Se l'immaginario urbano emerge dal dialogo fra il volto concreto della città e il suo ritratto, fra i monumenti, le strade, le case, i paesaggi, i vuoti e le pietre che la abitano e l'immagine che di essi ci restituiscono pittori, narratori, fotografi, disegnatori, difficilmente potremmo trovarci di fronte a una babele di lingue e significati paragonabile a quella che ci propone Rimini.

La città storica, scenario dei miti più consunti prodotti ad uso e consumo dell'industria turistica, si è resa disponibile ad assumere di volta in volta sembianze diverse, assecondando la costruzione di un'identità che la voleva capace di supportare i luoghi comuni nati dal boom economico che a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta ha determinato la sua immagine più riconosciuta. Rimini diventa così una sorta di città giocattolo, un parco divertimenti dove ogni linguaggio, anche il più improbabile, ha diritto di esistere, un luogo popolato da icone dal forte potere suggestivo, scenario di eccessi in cui è difficile individuare il confine fra realtà e finzione.

Accanto alla Rimini di celebrati stereotipi esiste però una città i cui volti sembrano a tratti invisibili, le cui fattezze vengono suggerite, utilizzando strumenti diversi, dagli esiti di percorsi di ricerca che affondano le proprie radici nel contesto delle arti visive e della narrativa. Il paesaggio, lo spazio urbano, l'architettura del territorio riminese diventano per alcuni scrittori, ma anche per artisti contemporanei che operano nel campo della pittura e della grafica, come Marco Neri, o della fotografia, come Guido Guidi, oggetto di un'indagine rivolta alla lettura scrupolosa del reale, dell'ordinario, del quotidiano. Inseguendo il valore di un procedimento "scientifico", rinunciando al giudizio, interrogando gli oggetti da prospettive inattese le loro opere restituiscono il volto di una Rimini invisibile, offrendo nuovi materiali per l'interpretazione di una città.

2. Leggere paesaggi

2.1. Gli strumenti

Ogni territorio è il frutto di trasformazioni che nel tempo l'hanno modificato e che, impresse sulla sua superficie, ne suggeriscono, più o meno esplicitamente, la storia. La lettura del paesaggio, intesa come operazione di selezione degli elementi che lo compongono e di interpretazione dei loro possibili significati, offre in questo senso l'opportunità di cogliere la vita che anima un territorio¹. L'analisi e la comprensione degli aspetti che restituiscono il carattere di un luogo è imprescindibile nel momento in cui ci si appresta a trasformarlo. Il progetto è infatti, prima di ogni altra cosa, una interpretazione della realtà che si confronta con una serie di dati reali ma anche con la storia di un luogo e con il suo immaginario, con i modelli culturali che lo contraddistinguono.

Si tratta tuttavia di operazioni estremamente complesse, considerata la quantità di materiali che possono contribuire a rendere questa lettura incisiva. In questo contesto non sarà sufficiente affidarsi alla lettura di materiali cartografici, sarà invece necessario rivolgere la propria attenzione a tutti quei documenti che si configurano, in senso ampio, come una rappresentazione del nostro oggetto di studio, ossia mappe, disegni, testi scritti, fotografie, filmati, oltre che alle consistenze materiali che il territorio è in grado di offrirci e che possono

¹ E. Turri, «Il visibile e l'invisibile del paesaggio», in *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-84.

collaborare alla conoscenza delle sue trasformazioni, sia dal punto di vista storico che geografico.

Immenso deposito di storie, stratificazione di avvenimenti, racconti e azioni, il paesaggio “racconta sempre una società, i suoi rapporti interni, le sue dinamiche demografiche, i suoi squilibri sociali, le proprie capacità tecniche, il proprio culto per la natura, e persino la propria fede religiosa, il suo modo di fare poesia, i propri modi di autorappresentarsi e rappresentare il mondo”².

2.2. L’immaginario urbano

Nel paesaggio si riflette quindi la visione che una società ha di sé stessa e del mondo che abita, del territorio che, vivendo, via via essa trasforma. Per questo un lavoro di indagine sul territorio e sulla città non può prescindere dalle forme espressive che restituiscono l’immagine di quel territorio e di quella città nel tempo, non può esimersi dalla considerazione dell’immaginario urbano come strumento interpretativo di una realtà in un determinato momento.

Jacques Le Goff definisce l’immaginario urbano come “quell’insieme di rappresentazioni di immagini e d’idee, attraverso le quali una società urbana – o parte di essa, o i suoi ideologi e i suoi artisti, che non di rado sono la stessa cosa – costruisce per sé stessa e per gli altri un autoperpersonaggio, un autoritratto. Ciò che importa, per lo storico, è capire che questo personaggio ha due facce: una materiale, reale, rappresentata dalla struttura e dall’aspetto della città stessa; l’altra mentale, incarnata nelle rappresentazioni artistiche, letterarie e teoriche della città. L’immaginario urbano consiste insomma nel dialogo fra queste due realtà, fra la città e la sua immagine”³. Dato fisico e dato interpretativo per lo storico si incrociano e si illuminano vicendevolmente lasciando intendere la potenza, non solo evocativa ma anche “progettuale”, che l’immaginario incorpora nella sua stessa natura. Perché la rappresentazione di un territorio, ottenuta attraverso la selezione e la combinazione di alcuni suoi elementi, deformati, ridotti o ingigantiti, trasposti come in un collage, ricomposti secondo precise scelte, ricostruisce quello stesso territorio secondo una prospettiva che si può distanziare notevolmente dalla realtà oggettiva. Le rappresentazioni non sono dunque riproduzioni di qualcosa, imitazioni, ma “organi della realtà, nel senso che soltanto attraverso esse qualcosa diviene un oggetto da noi compreso e per noi reale”⁴.

2.3. Ridisegnare mappe

I documenti grafici e fotografici, le testimonianze iconografiche in generale, hanno dunque la forza e la capacità di trasmettere quella che Le Goff definisce “l’armatura mentale dell’immagine urbana”. Per questo rivestono tanta importanza le rappresentazioni offerte da pittori, scultori e cartografi. E se estendiamo questo concetto al contesto storico più prossimo ai nostri giorni non saranno più solo gli oggetti prodotti dalla pittura e dalla scultura, così come i contributi letterari, a svelare le immagini di un territorio, ma anche il cinema e la fotografia contribuiranno, con le loro narrazioni, alla descrizione di un immaginario. Come afferma Giuliana Bruno, il senso del luogo è prodotto da una costellazione di immaginari e le stesse opere cinematografiche modificano il nostro modo di ridisegnare la mappa dei luoghi a

² E. Turri, «Vedere, leggere il paesaggio», in *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 161-185.

³ J. Le Goff, «L’immaginario urbano nell’Italia medievale», in *Storia d’Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi, 1982, p. 7. Lo storico si riferisce al contesto dell’Italia medievale ma il dispositivo che definisce è utilizzabile, in realtà, in senso molto più ampio.

⁴ N. Goodman, «Come conquistare le città», in *Atlante metropolitano*, a cura di P. Nicolini, Quaderno di Lotus n. 15, Milano, Electa, 1991, pp. 116-118.

cui esse sono legate⁵. Spazio fisico e orizzonte figurativo collaborano alla costruzione di una realtà che è insieme costruita e immaginata, come “un uomo non si esaurisce nei confini del suo corpo o dello spazio che occupa immediatamente con le sue attività, ma solo nella somma degli effetti che si dipanano a partire da lui nel tempo e nello spazio, allo stesso modo anche una città esiste solo nell’insieme degli effetti che vanno oltre la sua immediatezza”⁶.

La visione di una città e del suo territorio che le opere d’arte possono offrirci appare in questo senso centrale per la sua capacità di trascendere la realtà fisica, non solo nominandola ma sottoponendola a processi di narrazione, trasfigurazione, evocazione, contaminazione, verificando le relazioni fra memoria e identità. Come sostiene Juhani Pallasmaa, “un’opera d’arte o un’architettura non è un simbolo che rappresenta o che restituisce indirettamente qualche cosa che si trova al di fuori di esso ma una vera e propria immagine mentale, un microcosmo completo che si colloca nella nostra esperienza e coscienza esistenziale”⁷.

2.4. Rimini: il ruolo dell’immagine

Del valore di queste immagini Rimini sembra aver avuto da lungo tempo, e continua tutt’oggi ad avere, chiara coscienza. Non a caso la tradizione della grafica pubblicitaria che, fin dall’inizio del Novecento, vedeva commissionare a noti artisti di fama internazionale⁸ il manifesto della stagione estiva riminese, viene riportata in vita dal Comune di Rimini nel nuovo millennio, con l’intento di presentare ogni anno al grande pubblico l’immagine simbolo della stagione balneare. Anche da questi manifesti, spesso accattivanti ed attrattivi, strettamente collegati alle operazioni di marketing turistico, emerge un immaginario capace di andare oltre lo stereotipo della “spiaggia riminese-americana” citata da Guido Piovene nel suo *Viaggio in Italia*⁹ o, quanto meno, di guardare ad esso con sottile ironia.

3. Visioni riminesi

3.1. Maurizio Cattelan. Saluti da Rimini

Per la stagione 2015 Maurizio Cattelan propone “Saluti da Rimini”, otto enormi cartoline collocate da luglio a settembre nei “luoghi cartolina” della città, dal Ponte di Tiberio all’Arco di Augusto, dal Teatro Galli, al Piazzale Fellini, con l’intenzione di costruire una narrazione della città utilizzando i suoi spazi collettivi come scenari. Ai turisti in visita vengono proposte immagini considerate iconiche, capaci di alludere agli stereotipi e agli eccessi che hanno caratterizzato la città negli anni del suo boom, con l’obiettivo di metterne in luce gli eccessi e le contraddizioni.



Maurizio Cattelan, Saluti da Rimini, 2015

⁵ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Milano, Johan & Levi Editore, 2015, p. 43.

⁶ G. Simmel, «Die Grosstadte und das Geistesleben», in *Grosstadte*, 1903; trad. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando, 1995, pp. 50-51.

⁷ J. Pallasmaa, «New Architectural Horizons», in *AD, Architecture. Site/Non-Site*, n. 186, pp. 17-23, (trad. d. A.).

⁸ come Marcello Dudovich, René Gruau, Gianluigi Toccafondo o Milo Manara, per citarne solo alcuni.

⁹ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957.

Per Maria Cristina Didero “il ricco immaginario di Rimini – con la bulimica compresenza di antichità e modernità, di tradizione e novità, di velocità e lentezza, con le mille sfaccettature del mare, della campagna, delle atmosfere circensi, del cosmopolitismo e insieme di un sano legame con le radici – è uno stimolo ineguagliabile per la cultura contemporanea”¹⁰. Secondo la curatrice il progetto rappresenta un’occasione unica per rivolgere l’attenzione alla complessità di Rimini offrendo un punto di vista sulla realtà che, attraverso la visionarietà dei suoi autori, si rivela del tutto inedito.

3.2. Marco Neri. Occhi sul paesaggio

Due anni prima, nel 2013, il manifesto di Rimini era stato firmato dall’artista Marco Neri. *La casa delle bandiere*, un paesaggio balneare teso fra realtà ed astrazione, in cui un candido edificio sembra alludere alle colonie e ai grandi edifici per il turismo presenti lungo il litorale romagnolo, si popola di bandiere variopinte, simbolo della vocazione internazionale della riviera romagnola e della sua ospitalità. Il dipinto, realizzato nel 2002, all’indomani della partecipazione di Neri alla Biennale di Venezia, riecheggia il *Quadro mondiale* con cui l’artista aveva dipinto tutte le bandiere del mondo. Con *La casa delle bandiere* Neri “non si è allontanato dallo stile raffinato dei suoi quadri: ha dipinto architetture e bandiere, in un magico lindore di geometrie che esaltano sogni, utopie, misteri, solitudini. Rimini silenziosa e metafisica, e internazionale. Messaggio di cultura, altroché rampante turismo patatine e Coca Cola”¹¹.



Marco Neri, *Mirabilandia (Maternità)*, 2002

Oltre all’immagine scelta per i manifesti, Neri propone la rappresentazione di una darsena notturna e una terza opera, *Occhi*, scelta per la realizzazione di una serie di gadget che accompagnano l’iniziativa. Una tempera su carta in cui la visione eterea e monocromatica di una ruota panoramica evoca il paesaggio costiero e rimanda al ciclo *Mirabilandia*, in cui il famoso parco giochi, rappresentato come un paesaggio abbandonato e dissolto in un’atmosfera lattiginosa è “un’apparizione nell’inverno che a quell’ora sa di sogno, qualcosa tra Fellini e una versione danzante dei Becher”¹².

3.3. Guido Guidi. Rimini Nord e Rimini Atlas

Il fascino esercitato dai luoghi del divertimento, dalle attrazioni turistiche che costellano il territorio riminese, aveva colto qualche decennio prima l’attenzione di Luigi Ghirri che aveva dedicato scatti elegantemente ironici, ma al tempo stesso privi di qualsiasi volontà di giudizio, al parco dell’*Italia in miniatura*, simbolo di una società nata con il boom economico degli anni Sessanta.

Diverso è l’atteggiamento evidenziato dalle due indagini fotografiche che Guido Guidi dedica a Rimini e al suo territorio. Con *Rimini Nord*, del 1992, l’attenzione del fotografo è rivolta al paesaggio della modificazione con l’obiettivo di mapparne i segni, “un paesaggio che, come egli ama ricordare citando Cesare Zavattini, possiamo ancora chiamare della «qualsiesità». Un paesaggio che ricompone una sommatoria di elementi desunti da territori d’affezione ma anche appartenenti a luoghi diversi”. Le trasformazioni dell’ambiente vengono così

¹⁰ http://www.domusweb.it/it/notizie/2015/07/01/saluti_da_rimini.html

¹¹ M. Serafini, *Icona Rimini. Venti anni di grafica*, Rimini, Guaraldi, 2017.

¹² «Intervista a Marco Neri», a cura di D. Ferri ed., in *Arte e Critica*, n.34, aprile-giugno 2003.

documentate indulgiando in particolare sulle situazioni marginali, a cui fanno riscontro una serie di immagini leggibili “proprio a partire dal margine dell’inquadratura”¹³.

L’interesse da parte dell’autore nei confronti del “margine” trova conferma nel successivo *Rimini Atlas*, risultato dell’indagine commissionata a Guidi nel 2005 dalla Provincia di Rimini e finalizzata alla redazione del nuovo Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale. Secondo la lettura proposta da Vittorio Savi, Guidi conduce il suo studio sul territorio agendo per mezzo di un triplice registro di immagini, dedicate allo *spazio libero dalla scatola prospettica*, allo *spazio scontornato e concentrato dall’inquadratura* e alla *veduta in controcampo*¹⁴. In questo modo la spiaggia, il territorio agricolo, la collina, le aree costruite e i vuoti, la città storica e le nuove edificazioni, tutto si compone in un ritratto capace di far riflettere sul presente di un territorio e sulle sue trasformazioni. “Benché non



Guido Guidi, *Rimini Atlas*, 2005

serva immediatamente al PTCP, l’atlante delicatamente guidato, struggente topografia simbolica dello spazio-tempo riminese, sarà capitale e non dovrà fuggire dall’orizzonte della pianificazione”¹⁵. La Rimini concepita unicamente come città del divertimento estivo e tempio dei suoi eccessi qui sembra cedere il passo ad una visione critica, capace di mettere in dubbio l’identificazione di un territorio con i ritmi e le esigenze della stagione balneare e di intravedere la possibilità di uno sviluppo alternativo della riviera a partire dalla riscoperta della sua identità.

4. Ripensare Rimini

4.1. La città delle vacanze

Mentre, nel 2005, Guido Guidi indagava i sentieri del riminese, una ricerca sviluppata da un gruppo di sociologi sulle aree turistico-balneari dell’Emilia-Romagna con particolare riferimento alle iniziative imprenditoriali e alle politiche locali metteva in evidenza quali fossero le percezioni dell’andamento del mercato da parte dei suoi fruitori e quali le articolate strategie d’azione messe a fuoco dagli imprenditori come possibile risposta a una situazione di mutamento della domanda¹⁶.

Se solamente un decennio prima le possibili associazioni di parole suggerite da Rimini riportavano al primo posto le discoteche, poi la spiaggia, il mare, le vacanze estive e il turismo di massa¹⁷, in questa indagine l’area adriatica sembrava proporre tutt’altre associazioni, andando incontro a una decisa ristrutturazione dell’offerta. Un cambiamento fondato innanzi tutto sulla consapevolezza di dover preservare l’ambiente da qualsiasi tipo di alterazione e differenziare l’offerta all’interno di un contesto costiero che dovrebbe assumere

¹³ M. Pretelli, S. Rössl, «Fotografare Paesaggio, fotografare Architettura», in G. Guidi, *Cinque paesaggi 1983-1993*, a cura di A. Frongia, L. Moro, Roma, Postcart, p. 6.

¹⁴ Cfr. V. Savi, «Waiting for atlas», in *Rimini Atlas. Indagine sul paesaggio della provincia di Rimini per il nuovo PTCP-Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale*, Provincia di Rimini, 2005, pp. 21-22.

¹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁶ L’indagine, sviluppata presso il Dipartimento di Sociologia dell’Università di Bologna e diretta da Asterio Savelli è documentata in A. Savelli, *Sociologia del turismo balneare. Turismo, consumi, tempo libero*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 201-339.

¹⁷ Cfr. G. Conti, «Fotografare un sogno. Immagini e immaginario urbano», in *Rimini Genius Loci*, Rimini, Guaraldi, 2009, pp. 334-339.

sempre più i caratteri di una porta di accesso a più territori che non quello del luogo della vacanza balneare. Tutto ciò non può che transitare attraverso il recupero delle identità locali e la valorizzazione delle risorse e dell'ambiente, riscattando e innovando l'immagine e le peculiarità che ogni località costiera conserva.

4.2. Identità di un territorio

Come evidenziano le interpretazioni proposte, l'identità di una città e del suo territorio non si può certo definire come un fatto determinato e concluso in sé stesso ma si configura piuttosto come il risultato di una narrazione in continuo divenire, disponibile per la sua stessa natura ad offrire puntualmente nuove prospettive sulla realtà. Così come la conformazione dello spazio influisce sull'identità di un luogo, una serie di fattori essenzialmente culturali influisce, a sua volta, sulla natura dello spazio. Le dimensioni immateriali in grado di contribuire all'espressione di un'identità, perciò anche gli immaginari, assumono dunque una importanza decisiva nel momento in cui una città o un territorio si interroga sul suo futuro e sulle possibili direzioni di sviluppo da intraprendere. Le scelte non possono infatti inquadrarsi che a partire dall'appropriazione e dalla condivisione di una comune idea di costruzione dello spazio e dei luoghi.

“È da credere che una società sana e avanzata, nutrita di vera autocoscienza e capace di un vero autocontrollo sul piano ecologico e financo economico, sia quella in cui gli uomini sanno essere più spettatori che attori, più solerti nel guardare e capire che nell'agire e produrre ricchezza. Difatti le esperienze che accumuliamo come spettatori ci servono quando ci poniamo come costruttori del paesaggio, quando accettiamo o meno che esso venga trasformato”¹⁸.

Bibliografia

- G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Milano, Johan & Levi Editore, 2015, p. 43.
- G. Conti, «Fotografare un sogno. Immagini e immaginario urbano», in *Rimini Genius Loci*, Rimini, Guaraldi, 2009, pp. 334-339.
- G. Guidi, *Cinque paesaggi 1983-1993*, a cura di A. Frongia, L. Moro, Roma, Postcart, 2013.
- J. Le Goff, «L'immaginario urbano nell'Italia medievale», in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 4-51.
- J. Pallasmaa, «New Architectural Horizons», in *AD, Architecture. Site/Non-Site*, n. 186, pp. 17-23.
- Rimini Atlas. Indagine sul paesaggio della provincia di Rimini per il nuovo PTCP-Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale*, Provincia di Rimini, 2005.
- A. Savelli, *Sociologia del turismo balneare. Turismo, consumi, tempo libero*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- M. Serafini, *Icona Rimini. Venti anni di grafica*, Rimini, Guaraldi, 2017.
- E. Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2004.
- E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 2001.

¹⁸ E. Turri, «Lo sguardo dell'aquila e l'occhio del satellite», in *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 144.